H. Beethoven kun / BERLAGE



HET BEETHOVENHUIS

HET BEETHOVENHUIS

DOOR

WILLEM HUTSCHENRUYTER

Teekeningen naar het ontwerp

van

H. P. Berlage Nzn.

AMSTERDAM
S. L. VAN LOOY
1908

In de muziek gaan gewaarwording en gevoel tot eene onaanschouwelijk en sprakeloos psychische of zuiver zielige en daarom in zekere mate zelfs voor dieren verstaanbare aandoenlijke liefelijkheid ineen ; want het dier verstaat allicht geluiden, al verstaat het geene woorden en is om te beginnen het geluid van tweeslachtige dieren en vogels en zoogdieren de uiting van het zielige bij uitnemendheid, in de menschelijke muziek is die zieligheid veredeld en verliefelijkt tot eene hoorbaarheid, die reeds paarden hemelsch vermag te stemmen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie voelbare oneindigheid verlangt, wordt door muziek in verrukking gebracht, wie waarneembaren inhoud wil beleven vindt ze op den duur te ijl en te leeg ; de vrouw en den weeken man maakt zij gelukkig, doch den denkend mannelijken geest kan zij alleen kortstondig en bij lange tusschenpoozen begeerlijke levensfactor zijn.

Bolland : Het Schoone en de Kunst.

Zoo m e n i g v u l d i g als uitgebreid zijn des levens stemmingen, dàtgene wat de levende onmiddellijk beleeft. En deze menigvuldigheid kan slechts de muziek, de kunst der uitgebreide onzienlijkheid verheerlijken. Dáárom is zij de kunst die als geene het bewogen leven weet te treffen in eindelooze variëteit. Gelijk de werkelijke wereld in doode en levende stof een onafzienlijke veelvuldigheid van stemmingen en vormen draagt, zoo waakt de muziek in de verborgenste schuilhoeken des harten.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

De muziek is een ontzaglijke kunst, zij ontroert ons naar het diepste leven en wie deze ontroering niet kent en toch van haar spreken wil, heeft niet meer stem in het kapittel dan een klappei in de vergadering der begenadigden.

De Hartog : Bolland en de Muziek.

Aan den WelEerw. Zeer Gel. Heer
Dr. A. H. de Hartog
te
HEEMSTEDE.

Gij hebt tegenover het kleineerend oordeel over de kunst der tonen, geveld door een wijsgeer van gezag, Uw meening gesteld, waarvan het woord niet minder beteekenisvol is van inhoud en klank.

Gij hebt die meening uitgedrukt in een geschrift, waaraan Gij — door een opdracht — mijn naam hebt willen verbinden.

Voor deze onderscheiding heb ik U te danken.

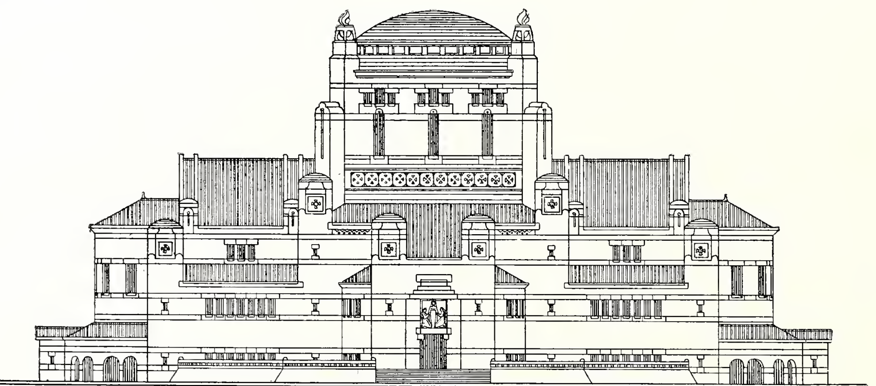
Zij strekt mij tot bewijs van Uw vertrouwen in de bedoelingen van mijn streven en wordt te hooger gewaardeerd, omdat Gij mij niet anders kent dan bij geruchte. En dat gerucht, het was zoo vaak een naklank van het strijdgewoel des muzikalen levens, dat aarzeling in het verleenen van zoo groote onderscheiding verklaarbaar ware geweest, indien niet Uw wijsgeerig denken U het vermogen had geschonken, van met slechts weinige gegevens door te dringen in het wezen der dingen.

Ook thans nog, nu ik met deze enkele woorden ter inleiding de laatste hand leg aan dit geschrift, bestaat er tusschen U en mij geen andere band, dan die, gevormd door onzen gemeenschappelijken eerbied en liefde voor „de edelste" der kunsten.

Dat Gij — naar ik thans mag gelooven — die gezindheid ook bij mij als aanwezig erkent, strekt mij tot grooter steun, dan wellicht Gij zelf vermoed hebt en bedoeld.

Ik echter behoef dien steun !
De ervaring, in den levensstrijd verworven, heeft mij het naieve geloof ontnomen, als zou het pleiten van hervorming, op eeuwige waarheid gegrond, geen tegenstand ontmoeten. Zij heeft mij eer geleerd, dat tegenstand zich sterker openbaart, wanneer hervorming in naam der waarheid wordt geëischt.
Toch ben ik goeden moeds !
Want waar de behoefte aan hervorming, door den musicus allengs dringender gevoeld, ook door den wijsgeer wordt erkend, daar zullen de, der waarheid steeds en overal vijandig gezinde machten, tevergeefs haar tegenstand beproeven. Ook voor den strijd, die komen gaat, doe ik daarom een beroep op den steun van Uw woord, opdat de talloos velen, wien thans de muziek slechts dient tot aangename zinnenprikkeling, de toonkunst in haar volle hoogheid en heiligheid leeren kennen, aldus komende tot het bewustzijn, dat in het menschelijk leven de kunstbeoefening een gansch andere beteekenis behoort te hebben, dan die van een ijdel en wereldsch vermaak.

De schrijver.



Plaat I.

INLEIDING

Zoolang de kooplieden niet uitgedreven zijn, zal de tempel der kunst geen tempel zijn. Maar de kunst der toekomst zal ze uitdrijven.

Tolstoi.

Elk streven naar hervorming is levensvatbaar, wanneer het denkbeeld, door dat streven beoogd, bij intuïtie is ontstaan en op logische gronden kan worden verdedigd. Zulk een denkbeeld kan niet zijn het product van vernuftig overleg; het wordt ook niet uit zelfzucht geboren.

Rijp voor verwezenlijking is een hervormings-denkbeeld bovendien wanneer het zijn oorsprong vindt in den geest des tijds en daardoor wordt tot geestelijk eigendom van velen.

Tweeërlei verschijnsel strekt dan tot bewijs, dat de tijd voor hervorming is gekomen: dezelfde gedachte openbaart zich — geheel oorspronkelijk — in verschillende hoofden. En door de verkondiging van die gedachte wordt het menschdom steeds en onfeilbaar in twee strijdende kampen verdeeld.

Aan de eene zijde staan zij, in wier binnenste het hervormingsdenkbeeld een lang sluimerende behoefte tot bewustzijn heeft gewekt, voor wie het is geworden tot een openbaring. Hun wapen zal de geestdrift zijn.

Tegenover dezen, dicht aaneengesloten, vindt men hen, die — van nature jegens het nieuwe steeds vijandig gezind — ook thans van hun afkeer doen blijken, door de velerlei middelen,

waarvan sleur en kwaadwilligheid, kortzichtigheid en wanbegrip zich plegen te dienen.
Zal het denkbeeld tot stichting van een tempel, aan Beethoven's Muze gewijd, door deze verschijnselen de bevestiging van zijn deugdelijkheid en hervormende beteekenis ontvangen?
Reeds thans wordt de verwachting daarvan door menig blijk van geestdriftige sympathie gewekt. En ook van tegenstand, dien gezonden prikkel voor ieder hervormingsstreven, ontbreken de eerste, welkome verschijnselen niet.
Doch wat vooral tot hoopvol vertrouwen stemt: de behoefte aan een tempel der absolute muziek, waarin de meesterwerken der instrumentale kunst worden ten gehoore gebracht onder omstandigheden, die reinheid en — voor zoover bereikbaar — ook volmaaktheid van uitvoering waarborgen, die behoefte blijkt te zijn van universeelen aard.

Dr. Paul Marsop, de bekende Duitsche muziekgeleerde en criticus, heeft reeds in het jaar 1902 in het tijdschrift „Die Musik" een artikel gepubliceerd, waarin hij de omstandigheden, waaronder in onze hedendaagsche concertzalen de toonkunst wordt beoefend, aan critiek heeft onderworpen. De quintessence van dat artikel: „Der Musiksaal der Zukunft" getiteld, vindt men uitgedrukt in deze woorden: „ ...... dass es gelte, den dem geselligen Vergnügen, der Mode, dem Eigennutz der Agenten und dem Wetteifer unterschiedentlichen Virtuosentums dienende Konzertsaal, durch eine ideal vornehme B e e t h o v e n-H a l l e zu ersetzen. "
Doch er is meer.
Een ontijdige bekendmaking van het plan, om in het Noordhollandsche duinlandschap een Beethoven-Huis te stichten, verschafte mij de wetenschap, dat een jong Duitsch architect, Ernst Haiger te München, zich reeds gedurende vele jaren had bezig gehouden met de oplossing van het vraagstuk, door hem

genoemd : „Die Wiedergeburt des Tempels aus dem Geiste der Beethovenschen Symphoniën". En — merkwaardig samentreffen van veelbeteekenende verschijnselen! — op denzelfden dag gewerd mij een geschrift : „Mes Temples" van F. Garas, bevattende onder meer de toelichting van een door den schrijver ontworpen „Temple à la Pensée, dédié à Beethoven" door welk ontwerp deze Fransche kunstenaar aan zijn vereering voor den grootmeester der tonen uitdrukking heeft willen geven.

Toch, al ligt aan al deze denkbeelden, geheel onafhankelijk van elkaar ontstaan, een zelfde gedachte ten grondslag, deze gedachte heeft zich ten slotte op verschillende wijzen geuit en heeft — in verband met het standpunt, dat de ontwerper tegenover de toonkunst inneemt — verschillende strekking gekregen. Garas heeft met zijn ontwerp „Temple à la Pensée" niet anders dan een zinnebeeldige hulde willen brengen aan Beethoven's genie, zonder daaraan verder eenig muzikaal doel te verbinden. In het hierboven vermelde geschrift vindt men zijn bedoelingen aldus uitgedrukt :

„J'avais tout d'abord conçu l'intérieur en désirant établir par la composition sculpturale des piliers une correspondance relative à chacune des symphonies de Beethoven. L'oeuvre capitale, la neuvième, devait dominer et se définir par le monument même de Beethoven. J'imiginais pour cela un buste pensif du dieu de la musique émergeant d'un bloc énorme et penché vers un groupe d'humains l'entourant et tendant vers lui des bras suppliants, en criant l'hymne à la Joie. La encore l'intuition m'avait guidé et fait entrevoir dans les symphonies tout le drame humain, toutes les joies, toutes les peines de l'humanité que Beethoven avait su idéaliser par le rythme des sons et que je cherchais à traduire par le rythme des formes."

Ook den Duitschen bouwmeester heeft een dergelijke gedachte voorgezweefd. Wel zal bij hem de Beethoven-Tempel tevens zijn het gewijde oord, waar de uitvoering van Beethoven's sym-

phonieën onder ideale omstandigheden plaats heeft. Doch ook in zijn ontwerp treedt het symbolieke element in niet geringere mate op den voorgrond.

„Der griechische Tempel ist die Symphonie der bildenden Kunst, die Symphonie aber der Tempel der Musik", zegt Ernst Haiger. Zijn tempel zelf is „das Gleichnis der Symphoniën. — Aus den Köpfen der Sphinxe wächst die rythmische Ordnung der Säulen, die das Gebälk tragen ; der Fries des Gebälks bringt den aus der Musik geborenen Menschen der „Eroica", der „Pastorale", der „Siebenten" und „Neunten" der Symphonie der Freude Beethovens zur Darstellung. Das Hauptgesims, das der Kassettendecke der Apsis den Abschluss gibt, schmücken die Worte des Liedes an die Freude !"

En de symboliek krijgt bij Haiger het karakter eener bedenkelijke mystiek, waar hij aan het slot der negende symphonie op een te midden van het (zichtbare) koor opgericht altaar een vreugde-vuur wil doen ontbranden.

Vergeleken met deze, meer dan een practisch muzikaal doel beoogende ontwerpen, maken de hervormings-denkbeelden van Dr. Marsop een meer eenvoudigen indruk.

Hier is de criticus aan het woord.

Door een bijna dagelijksch bezoek aan de concert-zaal meer dan iemand in de gelegenheid den geest, die de openbare muziekbeoefening van onzen tijd beheerscht — althans voor zoover het deze zijde van het concert-podium betreft — te doorgronden en door den aard van zijn ambt aan scherp opmerken gewoon en genoodzaakt zich van ontvangen indrukken onmiddellijk rekenschap te geven, moest wel in de eerste plaats de fijngevoelende criticus met afkeer worden vervuld, naarmate hij dieper doordrong in de toestanden die de moderne concertzaal kenmerken. En zoo sterk wordt die afkeer door Marsop gevoeld, dat hij reeds dadelijk in den bestaanden toestand verschillende wijzigingen wil zien aangebracht, in afwach-

ting dat de „Musiksaal der Zukunft" zal zijn verwezenlijkt, die — zoo bedoelt het Marsop — „in Formen und Farben ein Muster vornehm ruhiger Architektur, einzig daraufhin komponirt (sein müsste) der Tonkunst die ungehinderte Entfaltung aller Stimmung erzeugende Wunderkräfte zu ermöglichen."

De provisioneele wijzigingen, die Marsop wil aanbrengen, bestaan hoofdzakelijk in het onzichtbaar maken der uitvoerenden en in het verdonkeren der toehoorders-ruimte, zóó, dat daarin gedurende de uitvoering een geheimzinnig schemerlicht zal heerschen. En het effect, daardoor verkregen, zal dan in de „Musiksaal der Zukunft" belangrijk worden verhoogd, door de stemming eener harmonische omgeving, als product eener passende architectuur.

Marsop wil dat alles vermeden zal worden, wat storend kan werken op de aandacht, die zich ten volle op het kunstwerk moet kunnen concentreeren.

Voorzeker, hier wordt niet anders verlangd dan de erkenning van een axioma, waarvan de veronachtzaming het bestaan van barbaarsche toestanden verraadt. Verklaarbaar dus, dat het voldoen aan die voorwaarden, door den muzikaal ontwikkelden hoorder, den fijnbesnaarden criticus, als een natuurlijke eisch der toonkunst wordt gevoeld. En wie uit ervaring weet, hoezeer vooral de beoefenaars der zusterkunsten, die immers zelf hun kunst in stille teruggetrokkenheid beoefenen en afwezig zijn, wanneer hun werk genoten wordt ; — hoezeer de dichter, de beeldende kunstenaar, de architect zonderling aangedaan en onaangenaam getroffen worden door de in de concertzalen bestaande toestanden en heerschende gebruiken, in 't bijzonder door de — het hoofddoel schijnende — verafgoding van hen, die toch slechts zijn de reproducenten van het kunstwerk, dien zal het niet verwonderen, dat vooral ook in die kringen de noodzakelijkheid eener muzikale hervorming wordt erkend, dat zelfs het initiatief daartoe ook in die kringen is genomen.

Het essentieele in het plan van den muziekgeleerde, zoowel als in dat van den bouwmeester, datgene wat tevens tusschen beide de verwantschap vormt, bestaat daarin, dat zij in de verhouding van den hoorder tot de kunst waarheid willen brengen. En deze bedoeling is zeker niet minder een hoofdfactor van het ontwerp, dat de aanleiding is tot dit geschrift.

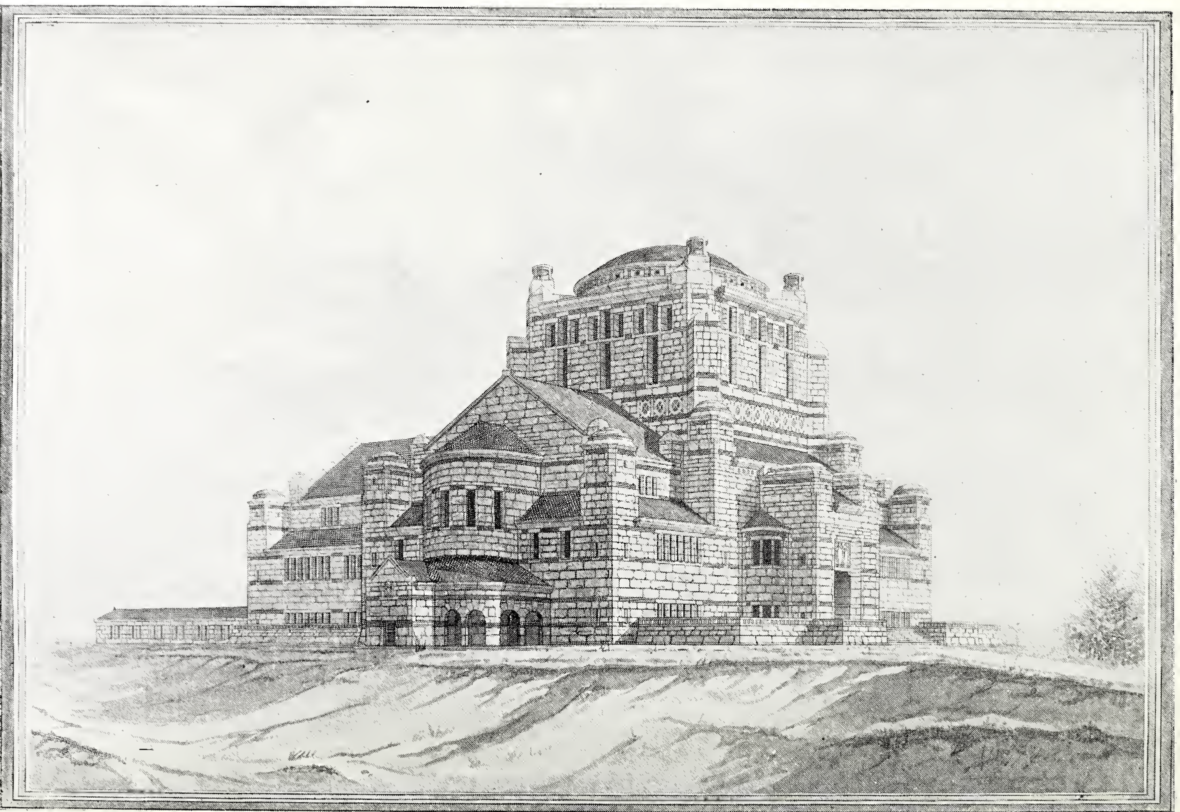
Op welke wijze dit doel het best kan worden bereikt, of de toehoorders-ruimte behoort te worden verlicht, dan wel in het duister gehuld moet zijn ; of het oog van den hoorder zal rusten op een uitgestrekt en stemmingsvol landschap of dat een door gekleurde gothieke vensters vallend, gebroken licht het gemoed plechtig zal hebben te stemmen, dat zijn détails, aan het beginsel ondergeschikt. Hoofddoel is — en daarin stemmen de verschillende ontwerpen overeen — dat zij in het kunstgenieten zuivering willen brengen, door het oog te vrijwaren tegen de profane indrukken, welke het tegenwoordig concertwezen in zoo ruime mate biedt en die zoo bij uitstek er toe bijdragen het muzikaal denken en voelen te vertroebelen. Daartoe willen zij in de eerste plaats de instrumentalisten voor het oog van den hoorder verbergen, opdat het thans in de openbare muziek-beoefening zoo storend op den voorgrond tredend persoonlijk element de aandacht niet tot zich trekke en aldus de indruk, dien het kunstwerk vermag te geven, niet worde verzwakt.

Ziehier in korte trekken de beginselen weergegeven, waarop zoowel de „Musiksaal der Zukunft" als „de Tempel der Symphonie" berust en die ook van ons Beethoven-Huis den grondslag vormen.

Toch onderscheidt dit laatste zich belangrijk van de beide andere ontwerpen, in zoover als het zijn beteekenis ook wil zien uitgestrekt op een gebied, dat zoowel door Marsop als door Haiger buiten beschouwing is gelaten en dat toch in de eerste plaats hervorming behoeft, wil iedere andere wijziging in het concertwezen van onzen tijd meer dan schijnbare waarde verkrijgen.

Wie in de toehoorders-ruimte een gewijde stemming verlangt, wie eischt, dat daar een harmonische sfeer zal heerschen, omdat hij dit beschouwt als een onmisbare voorwaarde voor een zuiver en ongestoord kunstgenieten, die zal ook den alles beheerschenden invloed hebben te waardeeren, dien de geest, waarin het kunstwerk door de uitvoerenden wordt geproduceerd, op het kunstgenot heeft.
Marsop en Haiger hebben de moderne concert-zaal aan deze zijde van het podium leeren kennen en veroordeelen. Mij hebben de omstandigheden ook de keerzijde der medaille getoond. En de ervaring van een reeks van jaren, op en ook achter het concertpodium verworven, heeft slechts de overtuiging kunnen versterken, dat ook aan gene zijde een radicaal zuiveringsproces dringend van noode is.
Niet slechts aan het Beethoven-Huis, ook aan de Beethovenvertolkers zal daarom een deel van dit geschrift zijn gewijd.





Plaat II.

HET BEETHOVENHUIS

> Viele erwarten von der Musik keine andere Wirkung als die, dass sie dadurch in eine angenehme Erregung versetzt werden. Die Musik ist ihnen nichts weiter als ein Ohrenschmaus. Sie suchen in ihr einen prickelenden Nervenreiz ....
>
> Schüz, Die Geheimnisse der Tonkunst.

Wanneer gij van de toonkunst geen hoogere verwachtingen koestert, dan dat zij U in een behagelijke gemoedsstemming brengt; wanneer Uw kunstgenieten dus is onbewust, gelijk aan dat der „paarden", die — naar men zegt — door de muziek zelfs „hemelsch" worden gestemd, dan zal de openbare muziekbeoefening van dezen tijd U volkomen bevrediging schenken. Want aan het verlangen naar steeds nieuwen prikkel, dat voor zulk een kunstgenieten kenmerkend is, wordt in de hedendaagsche concertzaal in de ruimste mate voldaan.

Zoo gij echter van de toonkunst meer dan een aangename zinnenprikkeling verwacht, omdat zij zich aan U als een uiting van hooger leven geopenbaard heeft, als de kunst, welke het zienlijke met het onzienlijke verbindt, dan zult gij het smartelijk hebben ondervonden, dat de muziekbeoefening, zooals zij thans in het openbaar geschiedt, U slechts zelden tot dat hooger leven vermocht op te voeren, al bleeft gij U van de oorzaken daarvan ook onbewust.

Te trachten, die oorzaken op te sporen en tot het bewustzijn te

brengen, is de eerste taak, welke wij ons in deze bladzijden hebben gesteld.

De reproductie van een muzikaal kunstwerk zal slechts dan voldoen aan de eischen, welke door de kunst zelve daaraan worden gesteld, wanneer zij haar oorsprong vindt in de onbaatzuchtige behoefte van den uitvoerenden kunstenaar, de schoonheden van het werk, waarvan hij zelf geheel is vervuld, ook aan anderen te openbaren. Slechts dan wanneer de voordracht uit dezen innerlijken drang geboren wordt, zal zij ook door den hoorder als een zuivere kunstuiting worden gevoeld.

Aan deze meest gewichtige voorwaarde, welke aan iedere muzikale reproductie moet worden gesteld, en aan het standpunt, waarop dienovereenkomstig de uitvoerende kunstenaar tegenover de kunst behoort te staan, zal hierachter een afzonderlijke beschouwing worden gewijd.

Een openbare muziekuitvoering wordt echter nog door andere factoren beheerscht en ook deze behooren gericht te zijn op dit ééne doel : het contact tusschen den toehoorder en het te vertolken kunstwerk zoo volkomen mogelijk te doen zijn.

In de eerste plaats hebben wij dan het oog te richten op de omgeving, waarin de muziekuitvoering plaats heeft.

Reeds een oppervlakkige beschouwing der moderne concertzaal zal — indien het oog voor architectonische en decoratieve schoonheid niet ganschelijk ongevoelig is — de overtuiging geven, dat het noodzakelijk verband tusschen de harmonie der tonen en de harmonie der vormen ten eenenmale ontbreekt ; dat daar niet heerscht de gewijde sfeer, waarin alleen de meesterwerken der toonkunst ten volle kunnen worden genoten. 1)

In een hel-verlichte ruimte van stijlloozen, opgesmukten bouw vereenigen zich de concertbezoekers, waarvan de pronk der

---

1) Men leze in dit verband het artikel „Concertzalen" van H. P. Berlage, voorkomende in het Weekblad „Toonkunst" (no. 1/4 van den jaargang 1908).

kleedij wedijvert met de smakelooze versiering der omgeving. De aandacht vestigt zich op alles behalve op het doel, waarvoor men hier bijeengekomen is. Men praat, men flirt, men lacht. Aan het geruisch der stemmen paart zich het geluid der stemmende en preludeerende instrumenten en dit geluid groeit tot een cacophonie, welke op het naderend begin der uitvoering voorbereidt. Thans is het tijd om aan de komende genietingen te denken. Men neemt het programma ter hand. Een symphonie van Beethoven! Een blijde glimlach verheldert het gelaat. Men gevoelt zich tevreden, gerustgesteld. Men had voor Strauss gevreesd, met huivering aan Mahler gedacht! Een symphonie van Beethoven, à la bonne heure! Nu kan men luisterend naar de welbekende klanken ongestoord de groote gebeurtenis verbeiden, waarvan de tooverkracht zoo velen hier heeft saâmgebracht: de meester-violist, wiens faam de gemoederen reeds dagen lang in spanning hield, zal optreden; zal spelen — na Beethoven — Wieniawski! 1) terwijl het programma van zijn heksenkunst nog sterkere proeven belooft ......

Ziedaar het karakter der openbare muziekbeoefening in de moderne concertzaal in vluchtige trekken geschetst.

Behoeft het nog verzekering, dat onder zulke omstandigheden en in zulk een omgeving de kunst geen indrukken kan geven, waardoor geest en gemoed blijvend worden verrijkt; dat hier slechts plaats is voor die frivole en oppervlakkige wijze van muziekgenieten, waarop hierboven werd gedoeld?

O, die concert-programma's!

Hoe kan men den geest van Beethoven benaderen, wanneer de aandacht reeds bij voorbaat in de sfeer der virtuozen-kunst

---

1) Dit is geen phantasie. Het programma van een onzer voornaamste concert-instituten vermeldde onlangs: symphonie van Beethoven, vioolconcert van Wieniawski, Carmen-Fantaisie van Sarasate, een voor orkest gearrangeerde piano-compositie van Weber en een orkest-fragment uit Lohengrin.

verwijlt ? En ook dan, wanneer men desondanks door de macht van Beethoven's genius mocht worden geboeid, hoe spoedig zullen de ontvangen indrukken niet zijn uitgewischt, wanneer men onmiddellijk daarna den invloed ondergaat eener kunst, welke in haar oorsprong en strekking zoo geheel verschillend is van aard.

Door welke leidende gedachte wordt toch wel de samenstelling der concert-programma's beheerscht, dat het product zoo vaak van smakeloosheid en stijlloosheid getuigt ?

Deze vraag leidt als vanzelf tot een nadere beschouwing van dit onderwerp, dat het beginsel van het tegenwoordig muziekleven zoo onmiddellijk raakt.

Bij de beschouwing van een reeks programma's van bijna ieder willekeurig concert-instituut springt onmiddellijk in het oog, dat bij de samenstelling slechts bij uitzondering de zuivere bedoeling heeft voorgezeten, den hoorder tot een volkomen begrip te brengen van de schoonheden der muzikale kunst. Van eenig systeem, waardoor tusschen de verschillende programma's onderling verband wordt gebracht en waaraan juist een serie van muziekuitvoeringen haar opvoedende beteekenis ontleent, zoekt men tevergeefs een spoor. Maar ook ieder programma op zich zelf beschouwd is in de meeste gevallen heterogeen als het publiek, waarvoor het ten gehoore wordt gebracht, en stijlloos als de omgeving, waarin de uitvoering geschiedt. Binnen het tijdsverloop van enkele uren wordt de aandacht van den hoorder verplaatst naar de meest uiteenliggende regionen der kunst. Is het te verwonderen, dat de oppervlakkigheid der ontvangen indrukken evenredig is aan de snelheid waarmede deze elkaar verdringen ?

Nemen wij uit een voor ons liggende serie van opeenvolgende concert-programma's diegenen ter hand, waarop een symphonie van Beethoven als hoofdnummer staat vermeld. Wat leeren deze programma's ons omtrent de piëteit, welke in de concertzaal

tegenover Beethoven's werk wordt betracht? Een opsomming der componisten-namen, in de volgorde, waarin wij ze op die programma's vinden, is voldoende om op die vraag het antwoord te geven. Programma 1: Brahms, Moór, Strauss, Eroïca. 2: 8ste Symphonie, Grieg, Franck. 3: Reger, Wieniawski, 5de symphonie. 4: Beethoven, Moór, Tschaikowsky, Mozart, Liszt, 5de Symphonie. 5: Berlioz, Tschaikowsky, d'Indy, Chopin, 7de symphonie. 6: 9de symphonie (drie deelen), Franck, Svendsen, Ole Bull, Sarasate, Berlioz. 1)

Getuigt het van een te ver gedreven purisme wanneer men meent, dat hier de grenzen van het geoorloofde te zeer zijn overschreden? Is het niet of bij de samenstelling der concert-programma's vaak het blinde toeval regeert? Dit geldt vooral voor dat conventioneele type van concerten, waarop de orkest-voordrachten door virtuozen-voordrachten worden afgewisseld en die — merkwaardigerwijze — nog steeds als de hoogtijden van het muzikale leven worden beschouwd. De oorzaak daarvan is voor den aard van het concert-wezen van kenmerkende beteekenis. Van den aanvang af is het de persoon van den virtuoos, die op den voorgrond wordt gesteld. Reeds lang voor het begin van het concert-seizoen maakt een concert-vereeniging de namen der solisten openbaar, welke op haar concerten zullen optreden. Aan de door hen voor te dragen werken echter wordt — zelfs door de leiding der vereeniging — eerst dan gedacht, wanneer bij het naderen van den voor het optreden vastgestelden dag het programma moet worden samengesteld. De solist

1) Met het aanhalen van deze voorbeelden wordt geen speciale kritiek bedoeld op de instelling, waaraan ze zijn ontleend. Dergelijke stijllooze programma's vindt men overal, waar — bij de samenstelling — de vrije keus belemmerd wordt door de hieronder nader aan te duiden omstandigheden. Gaarne wordt dan ook erkend, dat het niet moeielijk zou vallen tegenover de hierboven geciteerde stijllooze, een gelijk aantal stijlvolle programma's te stellen van dezelfde instelling.

doet opgaaf van de nummers, welke hij wenscht voor te dragen, d. w. z. waarmede hij hoopt den meesten bijval te verwerven; het overige gedeelte van het programma wordt dan — zoo goed als de omstandigheden het toelaten — daarbij aangepast.

Hoewel het beginsel, waarvan hier wordt uitgegaan, absolute veroordeeling verdient, omdat zich daarbij slechts overwegingen doen gelden welke met de kunst zelve in geen enkele verwantschap staan, behoefde daarom toch de mogelijkheid niet buitengesloten te zijn, de programma-bijdragen van den solist zoodanig aan te vullen, dat daardoor een aannemelijk programma-geheel verkregen wordt, indien niet andere omstandigheden dit veelal verhinderden.

Sedert over het algemeen aan de techniek der uitvoering belangrijk hoogere eischen worden gesteld — een op zich zelf verblijdend verschijnsel van zich ontwikkelenden kunstsmaak — verlangt de voorbereiding van een concert-uitvoering een daaraan geëvenredigde grootere zorg. Zoolang echter de belangstelling van het publiek zich beperkt tot het uiterlijke eener muziekuitvoering, in plaats van zich in de innerlijke beteekenis der uitgevoerde werken te verdiepen, blijft daarnaast de conventioneele behoefte aan veel en velerlei indrukken in dezelfde mate als voorheen bestaan, zoodat — ook met het oog op de werkzaamheden, waarmede de hedendaagsche orkesten in den regel overladen zijn — in vele gevallen de gelegenheid tot die rustige voorbereiding ontbreekt, die noodig is om, in verband met de tegenwoordige eischen aan de uitvoering gesteld, in de programmakeuze volkomen vrij te zijn. Het gevolg daarvan is, dat men zich dan wel genoodzaakt ziet uit het répertoire die werken te kiezen, welke geen of slechts geringe voorbereiding behoeven, omdat zij reeds zoo menigmaal of nog voor korten tijd werden uitgevoerd en tot de om die reden uitverkoren werken, welke dus in zulk een geval tot noodhulp moeten dienen, behooren in de eerste plaats — het kan niet worden ontkend — de edelste voortbreng-

selen der instrumentale kunst : de symphonieën van den grooten Beethoven.

Is er overtuigender bewijs denkbaar van de oppervlakkigheid, waardoor de openbare muziekbeoefening van dezen tijd gekenmerkt wordt ? Zal niet een verslapping der algemeene belangstelling daarvan op den duur het natuurlijk gevolg zijn ? Het onbewust hooren van zooveel en zoo velerlei muziek moet immers tot oververzadiging leiden en de onverschilligheid, welke daaruit geboren zal worden, is alleen te keeren door aan het paedagogisch element, meer dan tot dusver het geval was, invloed op het openbare muziekleven toe te kennen.

Thans richt zich het muziekleven geheel naar de wenschen en neigingen van een groot en heterogeen publiek, dat — na de ingespannen dagtaak — in de concertzaal slechts verstrooiing en aangename verpoozing zoekt, doch afkeerig is van de geestelijke inspanning, zonder welke de kunst niet ten volle kan worden begrepen en genoten. „Het muzikale leven staat in het teeken van het „Geschäft." ". Aldus heeft voor eenigen tijd een Duitsch schrijver over muziek de diagnose van de heerschende kwaal volkomen juist gesteld. Immers door zich aan deze neigingen van het publiek onderworpen te toonen, heeft de uitvoerende kunstenaar de hem van nature toekomende leiding van het muziekleven uit handen gegeven en wordt dit thans in de meeste gevallen slechts beheerscht door de zuiver zakelijke overweging, door welke middelen de concertzaal het best kan worden gevuld.

De primaire hervorming, welke het concertwezen noodzakelijkerwijze moet ondergaan, zal dus deze moeten zijn, dat bij de samenstelling der concert-programma's uitsluitend geldt de vraag, op welke wijze de toehoorder het meest doeltreffend tot een volkomen begrip van de meesterwerken der toonkunst uit verschillende tijden en van de meest uiteenloopende stijlen kan worden opgevoed. Bij de thans gebruikelijke, veelal geheel willekeurige wijze van programma-samenstelling, waarvan hierboven eenige

voorbeelden werden gegeven, kan dit doel onmogelijk worden bereikt. Toch zal het bezwaarlijk zijn — wij althans gevoelen ons daartoe niet bij machte — bepaalde regels aan te geven, volgens welke een concert-programma moet worden samengesteld. Het gevoel van den kunstenaar — zoo dit niet door onzuivere nevenbedoelingen beïnvloed is — zal in deze ongetwijfeld de beste raadgever zijn. Slechts dit beginsel moge hier op den voorgrond worden gesteld: een concert-programma zelf moet, evenals de toonwerken welke het bevat, een kunstwerk vormen en wel in dien zin, dat de onderdeelen, hetzij zij in hun karakter verwant of tegenstellingen zijn, zich te zamen tot een harmonisch geheel vereenigen. Wanneer een programma aan dezen eisch voldoet dan zal ieder programma-nummer den indruk van het voorafgaande bevestigen en zelfs kunnen versterken, in plaats van den verbijsterenden indruk te maken, dien de leek ontvangt, wanneer de verschillende programma-nummers als het ware door het toeval op een rij zijn geplaatst.

Het spreekt van zelf, dat het paedagogisch systeem, dat wij voor een gezond concert-leven noodzakelijk achten, in de eerste plaats rekening behoort te houden met het muzikaal bevattingsvermogen van den hoorder èn dat dus de verdienste van een programma allerminst in uitgebreidheid van omvang mag worden gezocht. Want voor een bewust kunstgenieten is het hoofdvoorwaarde, dat het programma aan dat vermogen geen buitensporige eischen stelt, zoodat het publiek onder den indruk van het gehoorde de concertzaal frisch van geest verlaat. Dat de ontvankelijkheid van den hoorder bij het binnentreden van de concertzaal ongerept moet zijn en niet door onmiddellijk voorafgaande geestelijke inspanning mag zijn verzwakt, ligt voor de hand. Ook in dit opzicht schiet het systeem van ons hedendaagsch concert-wezen te kort.

In een vroegere periode — wij bedoelen vóór het begin der 19e eeuw — beperkte zich de beoefening der instrumentale muziek

tot de hoven van vorsten en edellieden, of geschiedde zij in den intiemen huiselijken kring der meer gegoede burgerij. Zoowel het karakter der muziek, als de wijze waarop zij werd beoefend, waren met de omstandigheden, waaronder de uitvoering plaats vond, in volkomen harmonie. Toen echter, na de wereldgebeurtenissen, welke op het einde der 18de eeuw de maatschappij in beroering hadden gebracht, de muziekbeoefening allengs meer haar tegenwoordig openbaar karakter verkreeg, was het begrijpelijkerwijze vooral in de groote steden, dat het concertwezen zich ontwikkelde. En de daar gebruikelijke levenswijze brengt van zelf mede, dat een concert in den regel als een aangename avond-uitgang, als middel tot ontspanning en verstrooiing na volbrachte dagtaak wordt beschouwd.

Om aan een muziekuitvoering het haar toekomend karakter eener zuivere kunstuiting te kunnen geven, zal het dus in de eerste plaats noodig zijn haar los te maken uit de sleur der alledaagschheid, welke het stadsleven karakteriseert. En bij de ontwikkeling, welke in onzen tijd het verkeerswezen heeft ondergaan, kunnen slechts conventioneele overwegingen zich er tegen verzetten dat men den tempel, aan den dienst der toonkunst gewijd, bouwt in een rustige, stemmingsvolle omgeving, waar de oer-muziek der natuur het geraas van het stadsleven vervangt.

Doch niet alleen door de stemming, opgewekt bij het aanschouwen eener schoone natuur, ook nog op andere wijze zal de dispositie van den hoorder, onder de door ons bedoelde omstandigheden, belangrijk worden bevorderd.

In zulk een omgeving zal de uitvoering van de meesterwerken der muzikale kunst van zelf een verhoogd relief, een meer in het oog vallende beteekenis verkrijgen. Men zal die uitvoering dan beschouwen als een feest, dat den dag, waarop het plaats vindt, tot een feestdag stempelt, en dat reeds lang te voren in vreugde wordt verbeid. Tot zulk een feestdag bereidt men zich

zorgvuldig voor, niet slechts door er angstvallig voor te waken, dat de feeststemming door wereldsche beslommeringen wordt verstoord, maar ook — en dit vooral is voor een vruchtbaar kunstgenieten van beteekenis — door zich reeds vooraf met de muzikale kunstwerken, welke men gaat genieten, zoo vertrouwd te maken, dat de uitvoering bij den hoorder begrip en weerklank vindt. Het feit, dat Beethoven — met wiens verschijning aan den muzikalen hemel de maatschappelijke veralgemeening der openbare muziekbeoefening een aanvang nam — te dien opzichte zelf geen eischen heeft gesteld, zal ongetwijfeld als onomstootelijk argument tegen een hervorming van het muzikale leven in de door ons bedoelde richting worden aangevoerd.

Wij veroorloven ons reeds bij voorbaat dit argument voor waardeloos te verklaren. Want, zoo men het liet gelden, dan zou men met gelijk recht de strenge eischen, welke heden ten dage aan de techniek der uitvoering worden gesteld, als overdreven, ja zelfs als volkomen ongegrond mogen beschouwen, terwijl men — wat de plaats der uitvoering betreft — met iedere toevallige gelegenheid, hetzij schouwburgzaal of andere physiek geschikte ruimte, vrede zou moeten hebben. En deze consequentie van het hierboven verondersteld argument zal voorzeker ongaarne worden aanvaard, wanneer men in bizonderheden de omstandigheden heeft leeren kennen, waardoor tijdens Beethoven's leven en ook onder Beethoven's leiding de openbare muziekbeoefening werd beheerscht. 1)

---

1) Van een concert, door Beethoven zelf op 17 December 1808 gegeven en geleid en waarvan het programma o. a. behalve de koor-phantasie, twee nieuwe symphonieën (de 5de en de 6de) bevatte, zegt Hanslick in zijn „Geschichte des Concertwesens in Wien" (deel 1 pag. 274): „Die Ausführung dieser überaus schwierigen ganz ungenügend probirten Stücke (muss) abschreckend gewesen sein. Sänger und Orchester aus sehr heterogenen Bestandttheilen zusammengesetzt, hatten nicht einmal von allen Stücken eine vollständige Probe gehalten.

Beethoven gevoelde niet de roeping en bezat ook niet de practische gaven, om — zooals Richard Wagner later op muzikaal-dramatisch gebied met zoo uitnemend gevolg heeft gedaan — de omstandigheden der openbare muziekuitvoering ten behoeve zijner werken te hervormen, door ze in overeenstemming te brengen met het karakter en de beteekenis zijner kunst.

„Gewiss hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben als Beethoven" zegt Wagner in zijn bekende Beethoven-studie.

Onbewust, slechts door innerlijken drang gedreven, schiep Beethoven zijn werken uit de volheid zijner inspiratie. Als toondichter was hij zichzelf genoeg. Voor zoover de meester zich persoonlijk om de uitvoering van zijn werken bekommerde — en dit was in verhouding tot den duur van zijn verblijf te Weenen slechts zelden het geval — moest hij met de bestaande toestanden en gebruiken genoegen nemen, al is het bekend, dat deze hem zelf verre van bevredigden. En zeker droeg ook Beethoven's persoonlijk optreden in de concertzaal er niet toe bij, zijn werk in het beste licht te stellen. „Die titanenhafte Rücksichtslosigkeit seines Wesens, geschärft durch den Verdruss über die mangelhafte Ausführung und die eigene Schwerhörigkeit, machte sich bei solchen öffentlichen Productionen oft in befremdster Weise geltend," zegt Hanslick, en hij citeert ten bewijze daarvan, hetgeen de dichter Atterbohm, die in 1818 te Weenen een concert onder Beethoven's leiding bijwoonde, in zijn mémoires verhaalt: „Er (Beethoven) dirigirte selbst das Concert, bei dem ich ihn sah; man führte nur Stücke von ihm oder von Meistern auf, die er hinlänglich kannte, um deren Musik innerlich zu hören, denn dass er mit dem ausseren Ohr von ihr nichts hörte, obwohl sein scharfes Auge die Art ihrer Ausführung fast immer bewahrte, sah ich besonders bei einer grossen, obwohl kurzen Tactverwirrung der Spielenden und dann bei einem Piano, welches dieselben in der Hast nicht als solches ausdrückten. Beet-

hoven bemerkte nichts von Allem. Er stand wie auf einer abgeschlossenen Insel und dirigirte den Flug seiner dunklen, dämonischen Harmonien in die Menschenwelt mit den seltsamsten Bewegungen."

Doch afgezien van deze toevallige omstandigheden, welke het gevolg waren van Beethoven's persoonlijke eigenaardigheden, voldeden de toenmalige openbare concert-uitvoeringen allerminst aan de eischen, welke heden ten dage terecht aan het orkestspel worden gesteld. Want de orkesten waren voor het grootste gedeelte samengesteld uit dilettanten en dezen rekenden het zich soms zelfs tot een eer, de voor te dragen werken prima vista te spelen, en dus zonder een enkele voorafgaande repetitie in het openbaar ten gehoore te brengen. Bedenkt men daarbij, dat — bij gebrek aan daarvoor speciaal gebouwde zalen — de openbare muziekuitvoering in lokalen moest geschieden, waarvan de oorspronkelijke bestemming een geheel andere was, dan zal men moeten erkennen, dat noch de omgeving, waarin de eerste uitvoering van Beethoven's werken plaats vond, noch de omstandigheden welke die uitvoering kenmerkten, als maatstaf kunnen gelden bij de beoordeeling der voorwaarden, waaraan de ideale concertzaal moet voldoen.

Dat ook door de sedert dien tijd opgerichte en thans nog in gebruik zijnde concertgebouwen het vraagstuk der concertzaal geenszins is opgelost, zullen wij thans trachten aan te toonen, en men zal het verklaarbaar vinden, dat wij ons daarbij — voor zoover het de architektuur dezer gebouwen betreft — beroepen op het oordeel van den bouwmeester, aan wiens medewerking wij het verschuldigd zijn, dat de beginselen, welke in dit geschrift slechts onvolkomen door het woord konden worden toegelicht, door een reeks van bouwkundige teekeningen verduidelijkt zijn.

In zijn hierboven reeds genoemd artikel „Concertzalen" oordeelt Berlage over de architektuur der tegenwoordige concertzaal aldus:

„In niets blijkt zoozeer de ingezonkenheid der architektuur, in de waardeschatting als kunst als bij de uitvoering van werken der toonkunst.
Ik bedoel niet, dat er bij den bouw van concertzalen niet wordt gestreefd naar het verkrijgen van voor dat doel zoo doelmatig mogelijk ingerichte gebouwen, maar wel, dat het den concertbezoekers volkomen onverschillig is in wat voor omgeving zij muziek hooren ; of laat ik liever zeggen, dat hun de wanklank volstrekt ontgaat, wanneer in een leelijke ruimte mooie muziek wordt gemaakt ; dat hun in de architektuur het banale, datgene wat in de muziek zou hinderen, niet opvalt, in één woord dat de onlust, die het gevolg is van een disharmonie tusschen vorm en toon, door hen niet wordt gevoeld.
Ik ben er tenminste volkomen van overtuigd, dat zij, die zich tot de muzikaalste der concertbezoekers rekenen, die dus werkelijk muziek begrijpen — en ik meen zelfs verder te kunnen gaan en ook verreweg het grootst aantal der musici zelve daaronder te kunnen rekenen — dat zij zich volstrekt niet onaangenaam getroffen gevoelen door de architektuur eener concertzaal van het bekende type en, daarop attent gemaakt, over die opmerking ten hoogste verbaasd zouden zijn, zelfs niet precies zouden weten, wat eigenlijk wordt bedoeld.
Nu is het in zulk een geval niet zoo heel gemakkelijk, iets van dat verloren gegaan inzicht weer opnieuw te doen rijpen. Maar toch zal reeds iets van dien onlust worden begrepen, wanneer wordt gewezen op het binnenste van kerken, waar het koorgezang zoo vol wijding klinkt.
Want ten slotte moet het grootste deel der schuld, welke tot die onverschilligheid voerde, terugvallen op de architekten, wier kunst niet vermocht het noodzakelijk evenwicht tusschen architektuur en muziek te vatten ; want, bij het aanwezig-zijn van dat evenwicht wordt die harmonie immers wel gevoeld. Zij wordt, en dat is het droevige, alleen bij afwezigheid niet gemist.

Het feit is dus, dat in het algemeen de concertzaal architektonisch niet die bevrediging geeft, welke bij het hooren van muziek wordt vereischt, of liever, dat in 't algemeen de architektuur der concertzalen, zooals wij die kennen, van karakter zal moeten veranderen, zal de toehoorder weer onder den indruk komen van het noodzakelijk verband, dat tusschen de harmonie der tonen en de harmonie der vormen moet bestaan, ten einde eerst dàn de muziek ten volle te kunnen genieten.
Want het dient nog eens herhaald, dat men meent — geheel te goeder trouw — de muziek volkomen te hebben genoten, terwijl inderdaad het volkomene in de verste verte niet werd benaderd, omdat de ruimte daarbij in gebreke bleef en dus de stemming bedierf.
Wanneer inderdaad de groote overeenstemming tusschen deze beide, schijnbaar het meest uiteenloopende kunsten bestaat, die door Goethe's karakteriseering der bouwkunst als „versteinerte Musik" gekenmerkt wordt, dan heeft deze kunst recht op de meest waardige behandeling als omlijsting der muziek ; maar dan kan ook dienovereenkomstig de muziek den eisch stellen, dat de ruimte waarin zij wordt gebracht, niet zij eene van ordinaire middelmatigheid of poenige zelfgenoegzaamheid.
Want het is en blijft de architektuur, welke in gebreke is gebleven haar taak te vervullen, omdat van alle kunsten zij degene is, welke het diepst zonk, en dat, merkwaardig samentreffen, juist in een tijd, toen haar zusterkunst zich tot de hoogste hoogte ontwikkelde.
Het is hier niet de plaats de oorzaak dezer inzinking te ontwikkelen en aan te toonen, waarom het juist de architektuur moest zijn, welke in de eerste helft der 19de eeuw niet meer voor vol werd aangezien. Wij hebben alleen h e t f e i t vast te stellen, en daarmede dus te erkennen, dat de muziek sedert dien eigenlijk altijd beleedigd werd door opvoeringen in de concertzaal, zooals wij die kennen en dat tot op heden de eenige ruimte, waar-

in zij op waardige wijze ten gehoore wordt gebracht, is die der kerk. Trouwens, de muziekgeschiedenis leert, dat er vóór de 19de eeuw geen concertzalen bestonden, maar de instrumentale muziek-uitvoeringen uitsluitend in de paleizen van vorsten en in de huizen der grooten werden gegeven ; dat eerst later de behoefte aan een andere ruimte voor zulke muziek-uitvoeringen ontstond. Immers het zou — en hier komen we tot het beschouwingsresultaat waartoe we moeten komen — even ongemotiveerd zijn de niet kerkelijke muziek in een kerk uit te voeren, omdat de aard dezer ruimte in 't algemeen niet met deze muziek overeenstemt.

Want het is het woord „overeenstemming" dat, juist in dit geval, op treffende wijze uitdrukt, waaraan het bij muziekuitvoeringen hapert.

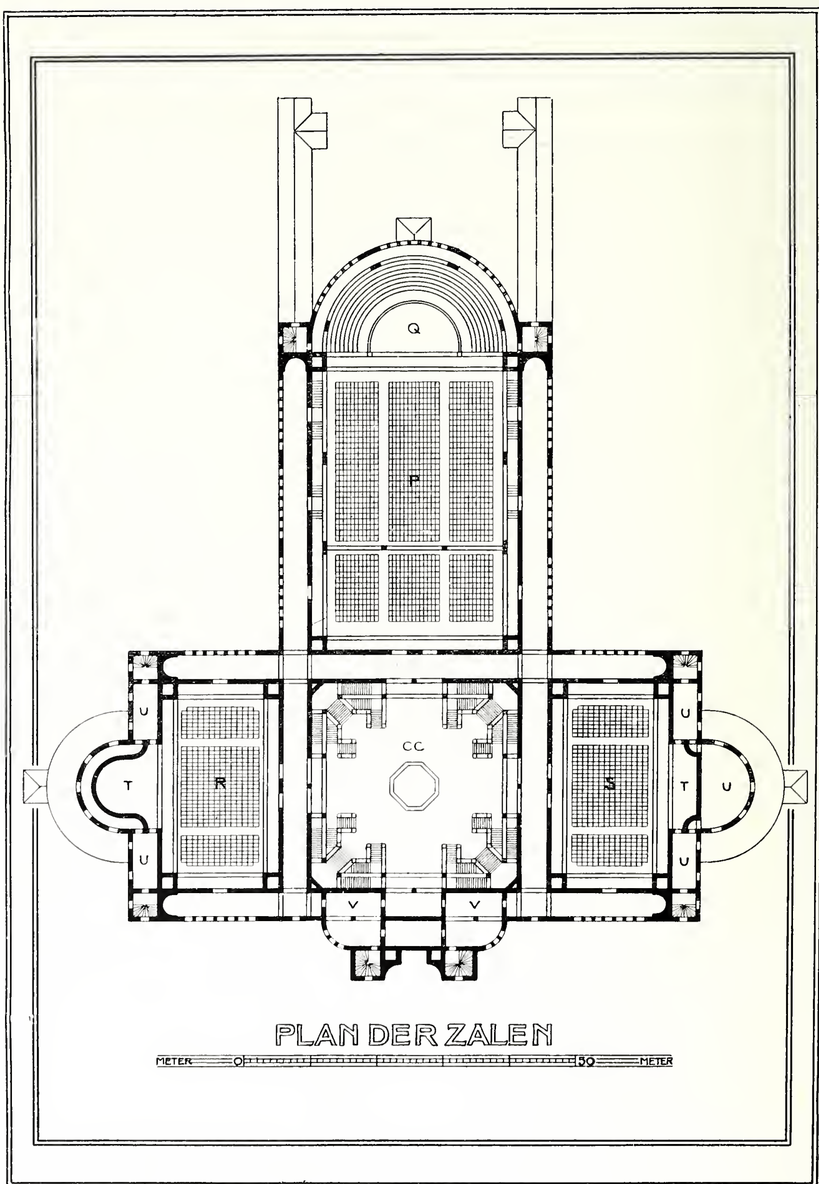
Er is niet één zelfde stemming tusschen muziek en architektuur, niet één zelfde stemming tusschen muziek en de moderne concertzaal. Er moet dus weer overeenstemming komen tusschen de architektuur der zaal waarin de muziekuitvoering plaats heeft en de muziek zelve."

Na een aantal der meest bekende concertzalen aan een kritische beschouwing te hebben onderworpen, besluit de schrijver zijn artikel aldus :

„Bovenstaande beschouwingen zullen de overtuiging hebben gegeven, dat er tot nu toe nog geen concertzaal is gebouwd, welke beantwoordt aan den voorop te stellen eisch van harmonie tusschen de architektuur der zaal en de te geven muziekuitvoering ; dat daaraan voorloopig nog het best voldoen die zalen, welke in eenvoudigen klassieken stijl zijn gebouwd, omdat ernst en eenvoud daarin aanwezig zijn ; dat echter langzamerhand het gemis dier overeenstemming wordt gevoeld, omdat de atmosfeer der ruimte, waarin de muziek-uitvoeringen worden gegeven, niet vermag die verheven stemming te brengen, welke

de muziek verlangt. Dat daarom, afgescheiden van een architektonische minderwaardigheid bij eclectische toepassing der historische stijlen, het langzamerhand als een eisch moet worden erkend die overeenstemming te scheppen, omdat tot nu toe de toonkunst geen waardige plaats voor uitvoering heeft gevonden, om met deze te zamen zich in haar volle werking te openbaren.
En dat nu kan alleen worden bereikt, wanneer voor dat doel zalen worden gebouwd, waarvan de architektuur niet, zooals tot nu toe, òf is van een stijl-historisch karakter, òf van een modernen stijl, waarvan de beste uitingen wel is waar van groot talent getuigen, maar welk talent zijn kracht heeft overschreden.
Daarom : bouwen wij zalen, waarvan de architektuur haar kracht zoekt in edele verhoudingen van zuiver gedachte samenstelling, en met een versiering van zulk een bescheidenheid, dat zij niet meer bedoelt, dan een aanvulling der architektonische vormen te zijn.
Want eerst dàn zullen de toehoorders dien verheven indruk ontvangen, welken de muziek vermag te geven, omdat zij zich weer in een ruimte zullen bevinden, die — evenals de vroegere tempel- en kerkruimten — zich niet opdringt, maar waarvan, en juist daarom, een wijding afstraalt, die overeenstemt met den geest der muziek."

Zooals uit het bovenstaande blijkt, wordt de wanverhouding, welke waar te nemen valt tusschen de toonkunst en de omgeving, waarin zij in het openbaar wordt beoefend, door den schrijver voornamelijk geweten aan het verval, waarin de bouwkunst sedert het begin der vorige eeuw verkeert. Toch rijst de vraag, of — ook dàn, wanneer deze kunst in een tijdperk van bloei verkeerde — het bij de tegenwoordige wijze van openbare muziekbeoefening wel mogelijk zou zijn zalen te bouwen, welke aan de hierboven gestelde strenge eischen voldoen ; of er geen oorzakelijk verband bestaat tusschen het stijllooze, dat de hedendaag-



Plaat III.

sche concertzaal kenmerkt en het profane karakter, dat die muziekbeoefening zoo duidelijk vertoont. Wij dwalen toch wel niet, wanneer wij veronderstellen, dat de bouwmeester slechts dàn in staat zal zijn een zuiver kunstwerk te scheppen, wanneer hij door het doel, waarvoor het bestemd is, wordt geinspireerd ; dat daarentegen zijn scheppingsvermogen zich niet vrij zal kunnen bewegen en zich niet in zijn volle kracht zal kunnen toonen, wanneer dat doel zelf den stempel van ontaarding, van verwildering draagt.

Wij hebben van het moderne concert-leven hierboven reeds een vluchtige schets gegeven, om aan te toonen, dat niet de kunst de hoorders in de concertzaal samenbrengt; dat het veeleer de mode is, welke ook hier den scepter zwaait.

„Denn so weit unser Auge schweift beherrscht uns die Mode" zegt Richard Wagner in zijn hierboven reeds genoemd geschrift. En hij voegt daaraan toe : „Wie wäre es möglich in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden !) nur mit einiger Andacht dieser Musik 1) zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung,die sichtbare Umgebung nicht verschwände." Wagner veronderstelt n. l. dat door de muziek de hoorder in een soort van droomtoestand wordt gebracht, dat „durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenzirt wird, dass wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen. Wir erfahren diess" — zegt Wagner — „in jedem Konzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich hässlichste vor unseren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nähmlich ausser dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganz

1) Bedoeld worden de symphonieën van Beethoven.

sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion."

Wij vreezen, dat de door Wagner bedoelde invloed der muziek op den hoorder, ten gevolge waarvan deze in die mate aan zijn omgeving zou worden ontrukt, dat hij haar met open oogen niet meer intensief waarneemt, zich niet zoo algemeen openbaart, als Wagner ons wil doen gelooven; dat het veeleer de conventie is, welke het oog gesloten houdt voor de storende en onaesthetische indrukken, welke de concertzaal biedt. Maar toch verhoogt het ons zelfvertrouwen in niet geringe mate, de overwegingen waarop ons pleidooi voor een hervorming van het concert-wezen voor een deel berust, onderschreven te zien door den grooten hervormer der muzikaal-dramatische kunst, wiens gezag zooveel verder reikt en zoo oneindig gewichtiger is.

Wanneer wij thans die hervorming, zooals zij door het Beethoven-Huis is uitgedrukt, in haar bizonderheden aan een beschouwing onderwerpen, dan stellen wij op den voorgrond, dat de noodzakelijkheid daarvan te sterker zal worden gevoeld, naar mate men in den geest van Beethoven's kunst verder is doorgedrongen en daardoor tot het bewustzijn is gekomen van de beteekenis der evolutie, welke de instrumentale muziek door Beethoven heeft ondergaan. En een dieper inzicht in de historische verschijnselen, welke zich na Beethoven en onder den invloed van Beethoven's kunst in het muziekleven hebben geopenbaard, zal de overtuiging geven, dat de hervormingen, welke hier worden bepleit, in de toekomst het logisch gevolg zullen zijn van het ontwikkelings-proces, dat de openbare muziekbeoefening sedert dien tijd langzaam maar gestadig ondergaat.

Van de gebrekkige techniek, welke de concert-uitvoeringen ten tijde van Beethovens leven kenmerkte, hebben wij hierboven reeds een denkbeeld gegeven. Maar meer nog dan uit deze omstandigheid, waarin uit den aard der zaak slechts geleidelijk ver-

betering kon worden gebracht, blijkt uit de toenmalige concert-programma's hoe weinig men de waarde besefte dezer hooge kunst. Het was immers volstrekt geen zeldzaam geval, dat een symphonie van Beethoven tot omlijsting werd gebruikt van de overige programma-nummers (gewoonlijk virtuozen-voordrachten van den meest verschillenden aard) en wel zoodanig, dat de beide eerste deelen der symphonie tot opening, de beide laatste tot besluit van een concert werden gespeeld.

In onzen tijd zou zulk een vandalisme zeker niet ongestraft kunnen geschieden. Toch wordt ook in de moderne concertzaal — wij toonden het hierboven reeds aan — op schromelijke wijze jegens Beethoven misdreven, al dringt het bewustzijn van hetgeen men aan zijn werk verschuldigd is, meer en meer door. Het is vooral Richard Wagner, de Beethoven-apostel bij uitnemendheid, die in zijn geschriften en door zijn befaamde Beethoven-vertolkingen in die richting welsprekend en overtuigend den weg heeft gewezen en tal van andere commentatoren hebben na hem begrip en kennis van Beethoven's kunst verbreid.

Gedenkwaardig is in dit verband de waarheid, waarmede een hunner zijn beschouwing over de negende symphonie 1) besluit n. l. dat het genie „zum Schöpfungsacte nur durch unwiederstehlichen Schaffensdrang getrieben wird und fachwissenschaftliche Theorie und Philosophie nöthigt ihre Lehrsätze dem geschaffenen Werke anzubequemen."

Voor ons verder betoog is deze stelling vooral daarom van beteekenis, omdat zij niet minder dan voor de theorie, ook geldt voor de muzikale praktijk. Immers het hierboven bedoeld ontwikkelingsproces kenmerkt zich juist door het streven, de

1) C. R. Hennig, Beethoven's Neunte Symphonie, Eine Analyse.

omstandigheden der uitvoering in overeenstemming te brengen met de eischen der kunst. Dat dit streven een zoekend streven is, waarbij vaak wordt misgetast 1) en waarvan tot dusver het resultaat nog zeer onvolkomen is, bewijst slechts hoe hoog Beethoven's werk verheven was boven den tijd, waarin het ontstond. Toch zal het niet moeielijk zijn aan te toonen, dat de ontwikkeling der openbare muziekbeoefening in die richting geleidelijk en op volkomen natuurlijke wijze voortgang neemt. Het spreekt immers van zelf, dat het allereerst de techniek der uitvoering moest zijn, waaraan de aandacht werd gewijd. Op deze uiterlijke zijde der muzikale uitvoering komen wij in een volgend hoofdstuk meer uitvoerig terug. Hier zij het voldoende te constateeren, dat het streven naar een volmaakte technische uitvoering thans overal tot traditie is geworden en dat — in die gevallen, waarin het hoogste in dit opzicht niet wordt bereikt — dit moet worden toegeschreven aan omstandigheden, welke sterker zijn dan de goede wil, om aan de eischen der techniek te voldoen.

De tweede ontwikkelings-periode der openbare muziekbeoefening kenmerkt zich door het streven, om in den geest der te vertolken werken door te dringen, teneinde hun innerlijke beteekenis voor den hoorder te ontvouwen. Dat de resultaten van zulk een streven zich eerst na een veel langer tijdsverloop in breeder kring kunnen openbaren, vooral waar de omstandigheden der openbare muziekuitvoering daaraan slechts zelden bevorderlijk zijn, ligt voor de hand. De weinige uitvoeringen, welke geheel door dit streven werden beheerscht, hebben dan ook — als hoopvolle toekomst-verschijnselen — historische beteekenis verkregen. Wij herinneren in verband met ons onderwerp aan de door Richard Wagner

---

1) In ons land werd eens een uitvoering der Pastorale-symphonie gegeven, waarbij tusschen de deelen „toepasselijke" tableaux-vivants werden vertoond!

voorbereide en geleide uitvoeringen der negende symphonie — in 1846 te Dresden, in 1872 (ter gelegenheid van de eerstensteen-legging van het „Festspielhaus") te Bayreuth — en vooral aan de cyclische uitvoeringen van Beethoven's werken, welke in latere jaren hebben plaats gevonden 1) en die als ware muziekfestijnen in de herinnering levendig gebleven zijn.

Het zijn vooral deze laatste uitvoeringen geweest, welke Beethoven's scheppingswerk in een nieuw en helder licht hebben geplaatst. Had men in vroegere jaren zich aan Beethoven zelfs in die mate vergrepen, dat diens symphonieën dikwijls slechts gedeeltelijk of — zooals wij hier boven vermeldden — in twee, door de overige programma-nummers gescheiden deelen op de concert-programma's werden gebracht, door deze cyclische uitvoeringen werd het wonder openbaar, dat de negen symphonieën in de volgorde van haar ontstaan, te zamen een organisch geheel, een kunstwerk van grootsche en volkomen harmonische verhoudingen vormen; dat ieder dezer werken eerst dan zijn volle beteekenis erlangt, wanneer het in onmiddellijk verband met de andere ten gehoore wordt gebracht.

„Jede Beethoven'sche Symphonie ist gleichsam eine Sonne, ureignes Licht ausstrahlend" zegt Ernst v. Elterlein in zijn werkje „Beethoven's Symphonieën nach ihrem idealen Gehalt". Is dan het negental symphonieën niet als een zonnensysteem, Beethoven's levenswerk in zijn geheel als een kosmos van muziek?

Keeren wij thans terug tot de stelling, welke het uitgangspunt van bovenstaande beschouwing vormde — n.l. dat door de tegenwoordige omstandigheden van uitvoering aan Beethoven's kunst te kort wordt gedaan en dat, om die kunst ten volle te

1) Ook in ons land. Men denke aan het Beethoven-feest onder leiding van Felix Weingartner in 1904 te Amsterdam gegeven.

kunnen genieten, de omstandigheden waaronder zij ten gehoore wordt gebracht, met haar karakter en beteekenis in overeenstemming behooren te zijn — dan hebben wij thans aan te toonen, op welke wijze dit beginsel in het Beethoven-Huis belichaamd is.

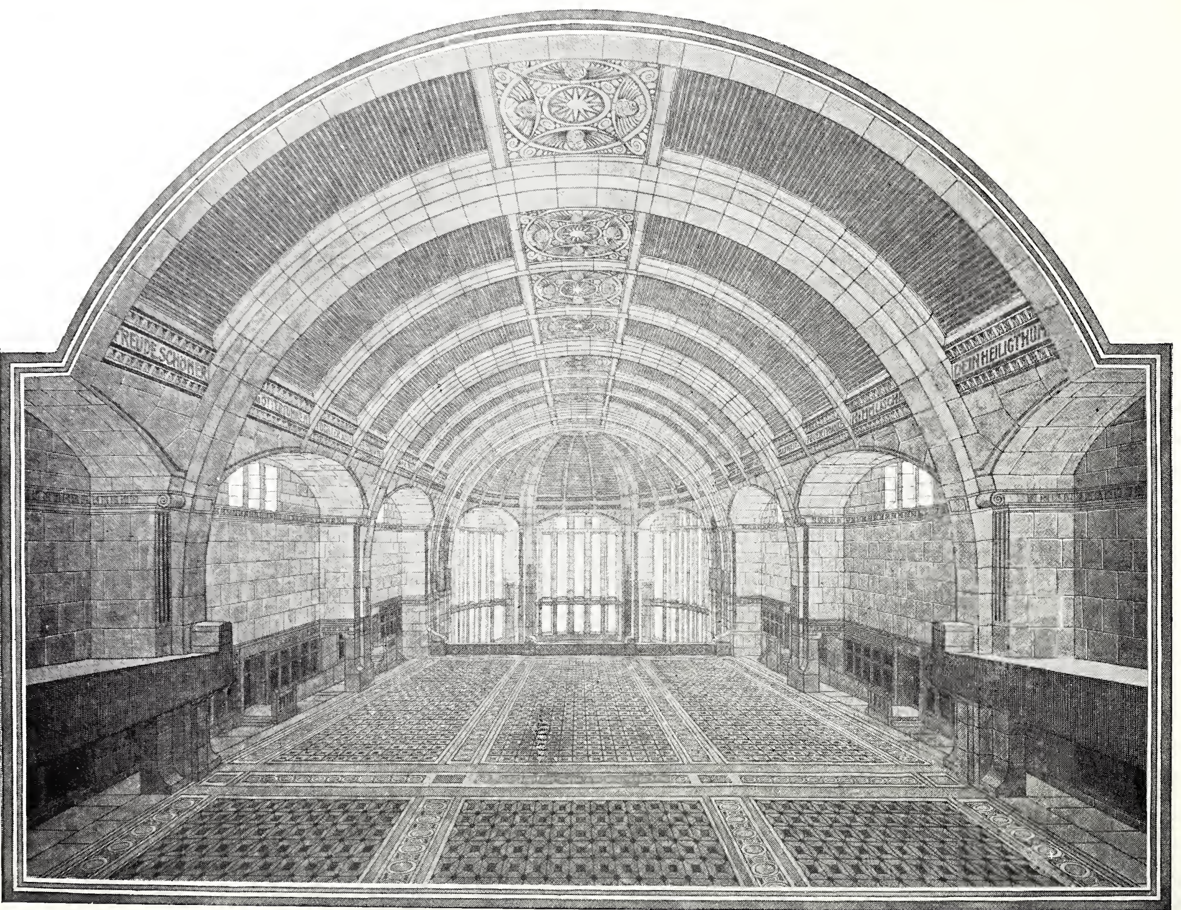
Wij wagen het niet van den bouw, zooals men deze hier voren vindt afgebeeld, een beoordeeling te geven. In verband met de hierboven gegeven algemeene beschouwing van den bouwmeester, moge het ontwerp als architectonisch kunstwerk voor zich zelf getuigen. Slechts aan de omgeving waarin het Beethoven-Huis gedacht is, worden hier eenige woorden gewijd.

Hierboven werd er reeds op gewezen, dat alleen overwegingen van practischen aard oorzaak kunnen zijn geweest, dat de openbare muziekbeoefening tot dusver slechts in de steden plaats vond; dat echter doel en karakter van ons ontwerp vereischen, dat met deze conventie, gebroken wordt.

Men weet, dat warme liefde voor de natuur een kenmerkenden trek van Beethoven's karakter vormde. Op uitgestrekte wandelingen in de schoone omgeving der Oostenrijksche hoofdstad en gedurende een jaarlijksch zomerverblijf in een der nabij Weenen gelegen dorpen, werd de meester tot het scheppen van zijn beste werken geinspireerd. „Die eigentliche schöpferische Arbeit, dass erste Fassen und Reifenlassen der Ideen fand meist im Freien statt", zegt Marx in zijn bekende Beethoven-biographie.

Door het Beethoven-Huis te bouwen in de eenzaamheid eener schoone natuur, wordt reeds in dien zin tusschen de omstandigheden der uitvoering en Beethoven's kunst overeenstemming geschapen, dat haar beoefening wordt overgebracht naar de sfeer, waarin die kunst haar oorsprong vond.

Het zal niet gemakkelijk zijn een omgeving aan te wijzen,



Plaat IV.

welke aan de in dit opzicht te stellen eischen beter voldoet, dan die waarin wij ons het Beethoven-Huis hebben gedacht : een der hoogst gelegen gedeelten van het schoone Kennemerland. Reeds de weg daarheen, voerende door een landschap van bizondere bekoring, zal bij den wandelaar de stemming wekken, verwant aan die waarin Beethoven zijn werken schiep. Is men echter aan het einddoel van dezen pelgrimstocht gekomen, dan ontplooit zich op eenmaal voor het oog een ver-gezicht, dat — overweldigend van afwisseling, doch desniettemin van klassieke rust, en in zijn grootsche uitgebreidheid zich oplossend in het oneindige — als het zinnebeeld is van Beethoven's kunst. Onder den indruk, door dit machtige natuurtafreel gewekt, betreden wij thans het Beethoven-Huis.

Door de imposante voorhal 1), welke door haar karakter en afmetingen er geheel op is ingericht dien indruk levendig te houden, begeven wij ons naar de niet minder plechtig stemmende ruimte 2) aan de uitvoering van den symphonieën-cyclus gewijd. Hier — in de verdiepte orkest-ruimte 3) — zijn de instrumentalisten aan het oog van den hoorder onttrokken, terwijl het, door de vensters van de halfkoepelvormige ruimte 4), zichtbare landschap een achtergrond vormt, welke gedurende de uitvoering op ideale wijze in de behoefte aan rust voor het oog voorziet. Want het kenmerkende van dit natuur-decor bestaat juist daarin, dat het geen bepaalde indrukken geeft, doch slechts stemming wekt, of — juister gezegd — dat het de plechtige stemming, waarin de hoorder zich reeds bij het binnentreden van het Beethoven-Huis bevindt, gedurende de uitvoering levendig houdt.

Vereischt het beginsel der onzichtbare uitvoering, zooals het bij de uitvoering van den symphonieën-cyclus in het Beet-

---

1) Plaat III. (CC). 2) Platen III (P) en IV. 3) Plaat III. (Q). 4) Plaat IV.

hoven-Huis voor de eerste maal consequente toepassing vindt, nog toelichting en verdediging? Waar het een kunst betreft, welke zoo volkomen los van iedere conventie is ontstaan en die, door haar universeel karakter zich zoo ver boven wisselende zeden en gebruiken verheft, lijkt ons dit beginsel voldoende voor zich zelf te spreken. Eer achten wij het daarom de taak van hen, die het zouden willen verwerpen, daarvoor gegronde redenen aan te voeren. Het te verwachten argument, dat Beethoven zelf aan de uitvoering zijner werken zulk een eisch niet heeft gesteld, meenen wij hierboven reeds te hebben ontzenuwd. Denkbaar is ook de meening, dat de muziek slechts dan haar volle uitwerking op den hoorder kan uitoefenen, wanneer deze tevens de verrichtingen der uitvoerenden kan gadeslaan; dat dus de indrukken van het oor, door die welke het oog ontvangt, worden ondersteund. Deze meening, welke overigens slechts beteekenis kan hebben voor hem, die haar koestert, laat zich bezwaarlijk door woorden bestrijden. Doch wij houden er ons van overtuigd, dat — wanneer de normale ontvankelijkheid voor muzikale indrukken niet ontbreekt — door een uitvoering in het Beethoven-Huis de ongegrondheid daarvan onmiddellijk zou worden gevoeld.

Het spreekt van zelf, dat het verre van onze bedoeling is, den eisch der onzichtbare uitvoering aan iedere openbare muzikale uiting te stellen. Een vertolking van Haydn's en Mozart's symphonieën onder gelijke omstandigheden zou — wij geven het onmiddellijk toe — niet minder dan haar uitvoering in de hedendaagsche concertzaal, in strijd met het karakter dezer werken zijn. Want de verwantschap tusschen deze kunst en den tijd, waarin zij ontstond is zoo nauw, dat zij van de omstandigheden en de omgeving der toenmalige uitvoering van nature het kenmerk draagt.

Een overeenkomstige overweging verbiedt, dat bij uitvoeringen van kamermuziek of van werken, waarin het virtuozen-element

op den voorgrond treedt, de spelers aan het oog der toehoorders worden onttrokken. Ook in het Beethoven-Huis zullen daarom bij de vertolking van die werken, de uitvoerenden zichtbaar zijn. Toch behooren — om ook aan deze uitvoeringen het hier in het algemeen beoogde harmonisch karakter te geven — de voor dit doel bestemde zalen 1), aan bizondere eischen te voldoen. De zaal (S) aan Beethoven's kamermuziek gewijd, zal het intieme karakter hebben te dragen, welke met deze muzikale kunstuiting in overeenstemming is, terwijl de tegenoverliggende zaal (R) voor de uitvoering der viool- en piano-concerten bestemd, door haar inrichting aan de luisterrijke huizen zal mogen herinneren, waar — in een vroegere periode — de virtuozen-kunst haar hoogtijd hield.

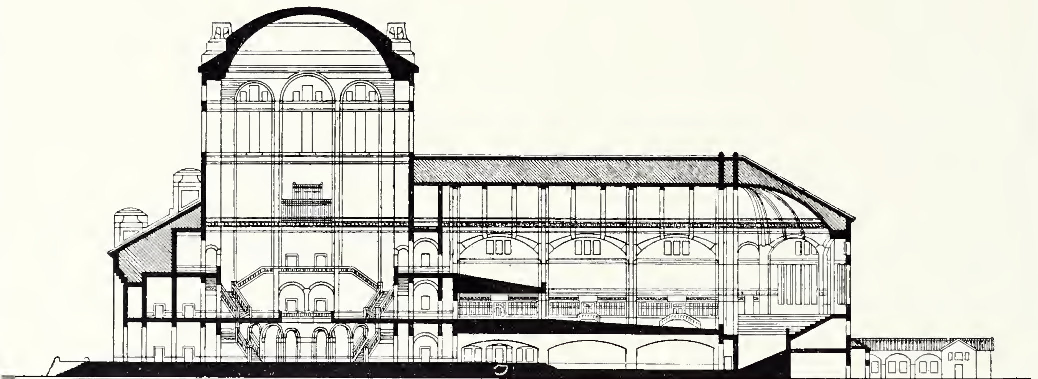
Ten slotte dient er hier nog op te worden gewezen, dat in één geval ook bij de uitvoering van den symphonieën-cyclus van het beginsel der onzichtbare uitvoering afgeweken wordt en wel — wat het koor betreft — bij de uitvoering der 9de symphonie. De reden, waarom hier het koor, in nauwe aansluiting bij het verborgen orkest, zichtbaar opgesteld is gedacht 2), staat met het karakter van het werk in onmiddellijk verband. Het feit, dat Beethoven in de finale der 9de symphonie tot de menschelijke stem, als uitdrukkingsmiddel zijn toevlucht heeft genomen, heeft aanleiding gegeven tot tal van wijsgeerige beschouwingen, voor een deel van den meest diepzinnigen aard. Steeds gold het daarbij de vraag, of — door het optreden van het vocale element — de harmonische eenheid van het kunstwerk niet verloren is gegaan en of dus niet — uit een aesthetisch oogpunt beschouwd — de finale dezer symphonie een misgreep moet worden genoemd.

Wat ons betreft — liever dan ons in dit vraagstuk te verdie-

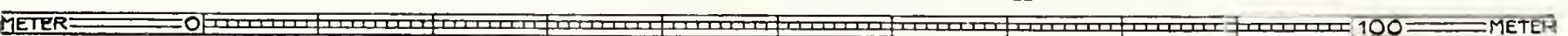
---

1) Plaat III, (R en S). 2) Platen V en VI.

pen — aanvaarden wij de 9de symphonie als een dier uitingen van het genie, waarvoor men zich in ootmoed buigt en waaraan ook theorie en philosophie ondergeschikt behooren te zijn. Doch zeker mag daarbij niet worden uit het oog verloren, dat juist door haar eigenaardig karakter, de 9de symphonie — meer nog dan eenig ander van Beethoven's werken — aan de uitvoering bizondere eischen stelt ; dat juist door de omstandigheden der uitvoering het optreden van den koorzang logisch moet worden verklaard. En dit zal slechts dan het geval zijn, wanneer onder uitvoerenden en toehoorders ook in werkelijkheid de geestdrift heerscht, waarvan de vreugde-hymne getuigt en aldus het op het zichtbare podium geschaarde koor tot de in Dionysische vreugde jubelende menschheid wordt. De volgende bladzijden zullen spreken van den geest, waardoor die vreugdevolle stemming wordt gewekt.



LENGTE-DOORSNEDE



Plaat V.



„O Freunde, nicht diese Töne!"

Wij hebben hierboven een beeld willen geven van het Beethoven-Huis, zooals het ter verwezenlijking van het muzikale doel, waaraan het zal zijn gewijd en ter symboliseering der beginselen, waaruit de gedachte zich heeft ontwikkeld, door den bouwmeester is ontworpen.
Bij een nadere beschouwing der onderdeelen, voor zoover deze op dit doel betrekking hebben, vraagt in de eerste plaats de hierachter opgenomen teekening 1) de aandacht. Want zoowel in architektonischen, als in ethischen zin geeft deze teekening den grondslag weer, waarop wij het Beethoven-Huis willen vestigen. Alvorens echter tot de beschouwing daarvan over te gaan, mogen hier eenige algemeene opmerkingen, gegrond op enkele historische gegevens, een plaats vinden.
In de voorafgaande bladzijden hebben wij de stelling verdedigd, dat de toonkunst slechts dàn haar vollen invloed op den hoorder kan uitoefenen, wanneer de uitvoering van het muzikale kunstwerk plaats heeft onder omstandigheden, welke met het karakter van dat werk niet in strijd zijn. En wij hebben er toen tevens op gewezen, dat ten opzichte van Beethoven's symphonieëncyclus aan deze voorwaarde van uitvoering tot heden nooit is voldaan en ook niet kon worden voldaan.
Met betrekking tot Beethoven's symphonieën is het allereerst de

1) Plaat VII.

uitvoerende factor, welke in dit verband in zeer bizondere mate de aandacht vraagt.

De zuiverheid en de intensiteit van het muzikaal genot is, behalve van de reeds genoemde voorwaarden, vooral afhankelijk van den geest, welke de uitvoering van een muzikaal kunstwerk beheerscht.

Aan de reproductie van ieder werk moet als eerste eisch worden gesteld, dat zij in een geest van muzikale reinheid geschiedt; en het kenmerkende van dien geest zouden wij dan willen vinden in de onbaatzuchtige vreugde, waarmede de daad van het herscheppen de uitvoerenden in die mate vervult, dat de toehoorder onbewust den geheimzinnigen en weldadigen invloed daarvan ondergaat.

Deze voorwaarde geldt voor iedere muzikale reproductie in het algemeen. Doch het werk van Beethoven stelt bovendien, ten opzichte van den geest der uitvoering, geheel bizondere eischen.

Wij hadden reeds gelegenheid er op te wijzen, dat zonder twijfel de tijdsomstandigheden van grooten invloed zijn geweest op de enorme evolutie, welke de toonkunst in het laatst der 18de eeuw onderging.

De vrijheidsdrang, welke door de Fransche omwenteling zoo onstuimig tot uitbarsting was gekomen, had ook buiten Frankrijk allerwegen het menschelijk bewustzijn doen ontwaken. En zoo moest de aangeboren behoefte om zich van de knellende banden der conventie te ontdoen, in den van nature zoozeer tot onafhankelijkheid neigenden Beethoven zich des te sterker doen gevoelen onder den invloed der wereldgebeurtenissen van zijn tijd.

Levert niet Beethoven's geschiedenis welhaast op iedere bladzijde van deze onbedwingbare begeerte naar vrijheid het onmiskenbaar bewijs en is niet de ontwikkelingsgang van den toondichter Beethoven als het zinnebeeld van den grooten verlossingsstrijd, welke het einde der 18de eeuw gaf te aanschouwen?

Merkwaardig en kenmerkend dan ook, dat juist het eerste werk waarin Beethoven zich van den invloed zijner voorgangers volkomen heeft bevrijd en waarin zijn genius zich voor de eerste maal in zijn volle grootheid en kracht openbaart — de „Eroïca-Symphonie — zijn standpunt tegenover de vrijheidsbeweging van zijn tijd zoo duidelijk doet kennen.

„Aan Bonaparte" zoo luidde aanvankelijk de opdracht, geschreven op het manuscript der Eroïca-Symphonie. Maar de Bonaparte, aan wien Beethoven zijn helden-symphonie wilde wijden, was de volksman, door den wil zijner medeburgers gesteld aan het hoofd der op de zooeven gelegde grondslagen te vestigen nieuwe maatschappij en op die plaats geroepen om de zegeningen der pas verworven vrijheid over de wereld te helpen verbreiden. Met verontwaardiging deed daarom Beethoven onmiddellijk die opdracht te niet, bij het vernemen van de tijding, dat de consul Bonaparte zich tot Keizer der Franschen had doen uitroepen. Deze daad van protest, onder den uitroep „Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch. Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen ; er wird sich nun höher wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden !" heeft in de geschiedenis der toonkunst en vooral voor de toonkunstbeoefening der toekomst een oneindig grootere beteekenis, dan de oppervlakkig anecdotische, welke daaraan gewoonlijk wordt gehecht. Want van het oogenblik af, dat Bonaparte zich als de heerscher had doen kennen, kon er geen verwantschap meer bestaan tusschen den democraat van gisteren en den toondichter, wiens weg zou leiden naar de universeele hoogte, vanwaar hij der menschheid het „Alle Menschen werden Brüder" in jubelende klanken als evangelie zou verkondigen. Met de Eroïca-Symphonie verlaat Beethoven de langzaam stijgende ontwikkelingsbaan, waar langs het menschdom zich beweegt en met de arendsvlucht van het genie verheft hij zich tot het punt, waarvan de hoogte eerst na jaren van langzaam voort-

schrijden door den mensch kan worden geschat, om eerst na tijden ten volle te worden begrepen. Het is dan ook met de „Eroïca-Symphonie" dat — wat de omstandigheden der uitvoering betreft — voor de eerste maal het probleem wordt gesteld, waarvan wij hier de oplossing willen geven.

Van Haydn, tot Beethoven!
Is er op eenig gebied van kunst een tweede voorbeeld aan te wijzen van zoo geweldige ontwikkeling binnen zoo korte spanne tijds? En is er scherper tegenstelling denkbaar, dan tusschen beider persoonlijk wezen en uiterlijke levensomstandigheden?
Haydn, de „hoffähige" musicus, wiens roeping als toondichter ondergeschikt was aan de muzikale behoefte van vorstelijke en adellijke heeren.
En Beethoven!
„Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen." 1) O, zeker! Ook Haydn begreep, dat de geest des toondichters slechts in vrijheid zijn scheppende kracht ten volle kan ontwikkelen. „Frei muss das Gemüt und die Seele sein. Die freien Künste dulden keine Handwerksfesseln" zoo luidde zijn devies. Doch de vrijheid, die Haydn genoot, was toch een gunst van vorstelijke genade en waar die vrijheid door hem als een geschenk werd aanvaard en niet als een recht werd geëischt, daar moest zijn kunst — zij het dan ook onbewust — zich aanpassen aan de omstandigheden, welke zijn bestaan beheerschten.
Vergelijk daarmede de levensomstandigheden, waaronder Beethoven zijn scheppingswerk volbracht.
Ook Beethoven moest door de opbrengst van zijn werk in zijn levensonderhoud voorzien. Doch met de aangeboren neiging tot

1) Richard Wagner, Beethoven.

onafhankelijkheid en eenzaamheid welke hem kenmerkte, stelde Beethoven aan het leven zoo geringe eischen, dat niets hem tot snel en oppervlakkig werken dwong, of hem noodzaakte tot concessies aan de, van een wisselvallige mode afhankelijke eischen van zijn tijd.

De uiterlijke omstandigheden, welke Beethoven's leven beheerschten en de natuurlijke aanleg van zijn wezen, hielden hem van den invloed der conventie bevrijd. En door een steeds toenemend oorlijden van de wereld rondom hem allengs meer geisoleerd, kon de toondichter zich geheel in zijn innerlijk verdiepen en — los van iedere materiëele overweging — uit de tonenwereld, die in zijn binnenste leefde, de werken van universeele beteekenis scheppen, welke der menschheid tot onuitputtelijke bron van geestelijke verkwikking zouden worden.

Haydn's — en ook Mozart's kunst — draagt den stempel van den tijd, waarin zij ontstond; toont veelal ook het kenmerk van het doel, waarvoor zij werd gecomponeerd. In het licht der historie verkrijgen hun werken eerst hun volle beteekenis. Beethoven's muziek daarentegen zal ten allen tijde haar absolute waarde behouden en overal en ten volle verstaanbaar blijven, waar de kunst der tonen weerklank vindt in het menschelijk gemoed.

Dat bij dit verschil in het wezen hunner kunst ook de omgeving en de omstandigheden der uitvoering aan geheel verschillende voorwaarden behooren te voldoen, is hierboven in het licht gesteld. Hieronder zal nu worden aangetoond, dat Beethoven's werk ook ten opzichte der uitvoerenden geheel bizondere eischen stelt.

Verplaatsen wij ons daartoe in het muziekleven van de tweede helft der 18de eeuw en meer in het bizonder in de omgeving, waarin Beethoven's ontwikkeling zich voltooide. Wij zien dan, dat het openbare muziekleven zich in hoofdzaak beperkte tot een jaarlijks stijgend aantal concerten, door rondtrekkende virtuozen

met meer of minder baatzuchtige bedoelingen gegeven. Want zelfs op het einde der 18de eeuw konden nog slechts enkele Duitsche steden bogen op het bezit van instellingen, welke zich ten doel stelden door het geven van concerten op geregelde tijden, de meest beteekenisvolle werken der toonkunst in het openbaar ten gehoore te brengen. Afgezien van deze virtuozen-concerten, kon in de kringen der burgerij de behoefte aan muzikale ontwikkeling of verstrooiing slechts bevrediging vinden door het houden van onderlinge oefeningen en het geven van muziek-uitvoeringen in besloten kring. Aan de talrijke meer of minder voorname hoven van wereldlijke en geestelijke vorsten en niet minder in de paleizen van den rijken adel vond de toonkunst daarentegen ijverige en veelal ook talentvolle beoefening. En het was juist in het eerste stadium van Beethoven's ontwikkeling als toondichter, dat deze wijze van muziekbeoefening in intieme en weelderige omgeving het hoogtepunt van haar bloei had bereikt.
Met betrekking tot het muzikale leven van de tweede helft der 18de eeuw bekleedde de Oostenrijksche hoofdstad een eerste, zoo niet de voornaamste plaats.
Sedert lang was de beoefening der muziek in de keizerlijke familie tot traditie geworden en dit voorbeeld werkte als van zelf opwekkend in die kringen, welke in dagelijksch verkeer stonden met het keizerlijk huis. Een aantal Oostenrijksche en Boheemsche edellieden onderhielden — in navolging van het hof — hun eigen muziekkapellen, waarvan de dubbele taak daarin bestond, dat zij haar adellijke meesters en hun gasten met het beste en nieuwste, dat de toonkunst voortbracht, bekend moesten maken, terwijl daarnaast bij feestgelagen en andere gelegenheden haar opwekkende muziek tot verhooging der feeststemming had te dienen.
Joh. Friedr. Reichardt, hofkapelmeester van Frederik den Groote een in dien tijd gezaghebbend schrijver over muziek, die in 1783 Weenen bezocht, noemt den Oostenrijkschen adel „der allermusicalischte, den es vielleicht je gegeben."

Het is dus begrijpelijk, dat een tot het uiterst verfijnde smaak aan de kwaliteit der uitvoering de allerhoogste eischen stelde, en dat men, in onderlingen wedijver, aan die eischen trachtte te voldoen, door de leiding der huiskapel aan de meest beroemde kunstenaars toe te vertrouwen. Zoo mocht de Oostenrijksche vorst Esterhazy er zelfs op bogen, een Jos. Haydn aan het hoofd van zijn muzikalen dienst te hebben gesteld. Reichardt meldt dan ook, dat de samenstelling dezer huis-kapellen voortreffelijk, haar spel van de hoogst denkbare volkomenheid was. Overweegt men daarbij, dat de Oostenrijksche adel het leven van de vroolijke zijde placht te nemen ; dat — zooals R. zegt — „sein leichter Sinn, sein sinnlicher, genussliebender Charakter Abwechselung und eine überall belustigende Musik erheischten", dan kan men zich een oordeel vormen over het toenmalige muzikale leven in de Oostenrijksche hoofdstad, en tevens over de eischen, welke ter bevrediging der muzikale behoefte zoowel aan componist als aan uitvoerenden kunstenaar werden gesteld.

In dezelfde richting als in Oostenrijk, had ook in Duitschland het muziekleven zich ontwikkeld en het was de stad, waarin Beethoven zijn kinder- en jongelingsjaren doorbracht, welke daarvan tot sprekend voorbeeld kan dienen.

Bonn, sedert het midden der 13de eeuw de zetel der aartsbisschoppen van Keulen, mocht zich reeds sedert vele jaren in een opgewekt muziekleven verheugen, waarvan het hof het middelpunt vormde. En vooral nadat de keurvorst Maximilian Franz, die als zoon van de Oostenrijksche keizerin Maria Theresia van zijn vroegste jeugd af den invloed van het Weensche muziekleven had ondergaan, in 1784 de regeering had aanvaard en in het volgend jaar tot aartsbisschop was gewijd, brak voor Bonn een tijdperk aan van grooten muzikalen bloei.

Deze weinige historische gegevens mogen voldoende worden geacht om het muzikale leven, waarvan Beethoven in zijn eerste ontwikkelingsperiode den invloed onderging en waarin hij zelf

een rol vervulde, te kenschetsen. De fantasie vindt daarin voldoende stof, om zich van het muzikale en maatschappelijke standpunt, dat door de beste toonkunstenaars van dien tijd werd ingenomen, een beeld te vormen, dat in hoofdtrekken wel niet van de werkelijkheid zal verschillen.

Als voornaamste kenmerk van die positie springt dan dadelijk in het oog een groote mate van afhankelijkheid, zoowel in muzikalen als in maatschappelijken zin ; een afhankelijkheid, waarvan intusschen het karakter, naar gelang van personen, omstandigheden en omgeving, verschillend zal zijn geweest.

In zijn geschrift „Die Soziale Lage der Deutschen Orchestermusiker" heeft Dr. Paul Marsop den hof-musicus der 18de eeuw een „dem Gesinde gleich gehaltenen streichenden oder blasenden Lakai" genoemd.

Dit lijkt ons een bedenkelijk generaliseeren. Want al moge deze karakteriseering wellicht voor enkele gevallen als juist worden aangenomen, toch mag men veronderstellen, dat de muziekliévende edelman, die vaak zelf aan de uitvoeringen in zijn huis een werkzaam aandeel nam en niet schroomde daartoe te midden zijner musici een bescheiden plaats in te nemen, den eerbied, welken hij voor de toonkunst koesterde, in de meeste gevallen ook uitdrukte in zijn verhouding tot de leden zijner kapel en dit te meer, waar immers zijn muzikale kennis hem in staat moest stellen de buitengewone kwaliteiten te waardeeren, welke deze — met het oog op de gestelde eischen — behoorden te bezitten. Daartegenover staat, dat het geregeld intiem verkeer in een omgeving, welke zich door hoofsche vormen en een verfijnde — zij het dan ook vaak uiterlijke — beschaving onderscheidde, van gewichtigen invloed moest zijn op de vorming van den musicus, en hem tot prikkel moest worden, om zich door uiterlijk optreden, en niet minder door geestelijke ontwikkeling, bij die hoofsche omgeving aan te passen.

Het toeval wil, dat deze algemeene veronderstelling vol-

komen bevestiging vindt in hetgeen een toenmalig schrijver over muziek, de hofkapelaan Junker uit Kirschberg omtrent de keurvorstelijke hofkapel te Bonn verhaalt. In den herfst van het jaar 1791 vond te Mergentheim, den zetel van de Duitsche orde, een algemeene samenkomst van ridders plaats en Maximilian Franz, die grootmeester dezer orde was, liet zijn hofkapel daarheen komen, om voor passende verstrooiing te zorgen.

Dat Beethoven, die toen reeds als componist naam had verkregen, deel uitmaakte van die hofkapel mag wel als kenmerkend voor haar muzikale samenstelling worden beschouwd. De voortreffelijkheid van het spel wordt dan ook door Junker hoog geroemd. Van een tafelmuziek, uitgevoerd door 8 blaasinstrumenten, heet het: „Man kann diese acht Spieler mit Recht Meister Ihrer Kunst nennen." En met niet minder ingenomenheid schrijft deze berichtgever over de praestaties dezer hofkapel in haar geheel. Doch wat in verband met de hierboven uitgesproken veronderstelling vooral voor ons betoog beteekenis heeft, is hetgeen de schrijver ons omtrent het uiterlijk optreden dezer musici verhaalt: „Ueberhaupt ist das Betragen dieser Capellisten sehr fein und sittlich. Es sind Leute von einem sehr eleganten Ton."

Deze woorden geven zeker niet den indruk, alsof daarmede „strijkende en blazende lakeien" worden gekenschetst. Toch is het voor den aard en afhankelijkheid der positie van den toenmaligen hof-musicus teekenend, wanneer Junker aan het bovenstaande toevoegt: „Die Glieder dieser Kapelle befinden sich fast alle, ohne Ausnahme, noch in den besten jugendlichen Jahren und in dem Zustande einer blühenden Gesundheit; sind wohl gebildet und gut gewachsen. Ein frappanter Anblick, wenn man die prächtige Uniform noch dazu nimmt, in welche sie ihr Fürst kleiden liess. Diese ist roth, reich mit Gold besetzt."

Het mag zeker niet het doel zijn van dit geschrift den

lezer met een opsomming van dorre geschiedenis-feiten te vermoeien. Doch een beknopt historisch overzicht, dat tot zulk een uitkomst leidt, is de aandacht ongetwijfeld waard. De jonge „Himmelstürmer" Beethoven, tot meerderen luister van zijn vorstelijken meester, getooid in rooden rok, rijk met goud versierd! Behoeft het nog gezegd te worden, dat een werkkring, waarvan het afhankelijk karakter zich tot in het uiterlijk openbaarde, den zich van zijn roeping allengs meer bewusten jongeling geen bevrediging kon schenken; dat wel de muziek van een Jos. Haydn onder die omstandigheden kon groeien en bloeien, doch Beethoven's Muze zich in zulk een sfeer als in kluisters geketend moest gevoelen ?
Voor Beethoven brak het uur der bevrijding dan ook eerst aan, toen hem de gelegenheid geboden werd, om vrij van alle materieele zorgen en los van iedere ambtelijke verplichting zich in de Oostenrijksche hoofdstad geheel aan de ontwikkeling zijner gaven te wijden.

Wanneer wij ons in het licht van het bovenstaande het beeld van den uitvoerenden musicus uit de Haydn- en Mozart-periode nog even duidelijk voor oogen stellen — en ter wille van het contrast met hetgeen hieronder volgen gaat, is dit gewenscht — dan zien wij, dat zoowel in algemeen-muzikaal, als in technisch opzicht aan zeer hooge eischen werd voldaan; dat de omgeving, waarin de kunstenaar zich bewoog, meer aan zijn uiterlijke en geestelijke beschaving, dan aan zijn karaktervorming bevorderlijk kon zijn; in 't algemeen, dat er tusschen de kunst van dien tijd en de wijze waarop zij werd beoefend, volkomen harmonie bestond. Tot aan het einde der 18de eeuw. Want de wereldgebeurtenissen, waarvan wij reeds hierboven gewaagden, deden ook op de wijze van muziekbeoefening haar machtigen invloed gelden, en wel in die mate, dat reeds ten tijde van Beet-

hoven's komst te Weenen een algeheele ommekeer te dien opzichte bemerkbaar was.

Vele Oostenrijksche en Boheemsche vorsten en edelen hadden in de laatste jaren hun hoofdverblijf naar Weenen overgebracht en de beperking der hofhouding, welke daarmede gepaard was gegaan, had in de meeste gevallen tot ontbinding der huiskapel geleid. Ook in Duitschland openbaarde zich weldra hetzelfde verschijnsel. Na den inval van het Fransche leger in de Rijnstreek waren verschillende meer of minder voorname hofhoudingen opgeheven, en zoowel in Duitschland als in Oostenrijk was het gevolg dezer gewijzigde omstandigheden, dat een aantal uitvoerende kunstenaars, van het hierboven aangeduide voortreffelijk gehalte, zich in de groote steden verzamelde. Dezelfde oorzaak had bovendien tot gevolg, dat de beoefening der kamermuziek in intieme omgeving in verval geraakte, terwijl in de kringen der burgers de belangstelling in de toonkunst zich hoofdzakelijk op de opera concentreerde.

Het opera-theater werd dus meer en meer het centrum van het openbare muziekleven, echter toch ook in dien zin, dat — bij het ontbreken van concertzalen, zooals wij die kennen — met het ten behoeve der opera aanwezige materiaal van voortreffelijke instrumentalisten in het opera-gebouw de grondslag werd gelegd van het concertwezen van onzen tijd.

In het voorafgaande hoofdstuk hebben wij den aard van het tegenwoordig concertwezen toegelicht, om daardoor aan te toonen, dat de harmonie, welke in de 18de eeuw, — voor zoover het de omstandigheden betreft, waaronder de uitvoering plaats had, — tusschen de toonkunst en hare beoefening bestond, in den tegenwoordigen tijd ten eenenmale ontbreekt; dat in 't bizonder tegen den geest van Beethoven's kunst op schromelijke wijze wordt misdreven.

Thans moet het antwoord worden gegeven op deze tweede, zeker

niet minder belangrijke vraag : aan welke handen is Beethoven's muzikale nalatenschap toevertrouwd? Welke geest heerscht over hen, die geroepen zijn aan Beethoven's kunstwerk zijn natuurlijke bestemming te geven, door het te maken tot gemeengoed van alle kringen der maatschappij?

Ook op deze vraag kan het antwoord voor den ingewijde niet twijfelachtig wezen. Doch om dit antwoord ten volle te kunnen begrijpen en waardeeren, is het ook in dit verband gewenscht, het heden voor een oogenblik in het licht der geschiedenis te bezien. Wij hebben hierboven reeds aangeduid, dat het einde der 18de eeuw in de groote steden een maatschappelijke veralgemeening der muziekbeoefening te aanschouwen gaf, en dat aan de muzikale behoeften, welke zich in de kringen der burgers meer en meer deden gevoelen, op voortreffelijke wijze kon worden voldaan door het groot aantal uitvoerende kunstenaars, die zich na de ontbinding der vorstelijke huiskapellen in die steden hadden samengetrokken. Door deze vroegere hof-musici werd dus in de dadelijke behoefte aan uitvoerende krachten voorzien. Doch tevens kweekten zij door hun onderricht een nieuwe generatie, waaraan in de toekomst de openbare muziekbeoefening zou worden toevertrouwd.

Het kon intusschen niet uitblijven, of de veranderde muzikale toestanden moesten ook op de levensomstandigheden dezer muziekbeoefenaars van professie van belangrijken invloed zijn. De verhouding, waarin zij tot dusver tot hun vorstelijke of adellijke meesters hadden gestaan, had hun een zekeren maatschappelijken welstand, althans bestaanszekerheid, gewaarborgd, hetgeen ook aan hun muzikale ontwikkeling bevorderlijk was geweest. Voor zoover niet het vorstelijk huis of de adel zijn invloed op het muzikale leven bleef uitoefenen, was de positie van den uitvoerenden musicus thans ook in dien zin veranderd, dat hij in zijn werkkring en bestaan afhankelijk was geworden van het burgerlijk element. En in de kringen der burgerij waren het begrip en het

gevoel voor kunst nog zoo weinig ontwikkeld, dat in de meeste gevallen, de grenzen tusschen kunstbeoefening en muzikaal amusement volkomen veronachtzaamd werden.
Aan de openbare muziekbeoefening werd thans over het algemeen de beteekenis van een welkom verstrooiingsmiddel gehecht, en tengevolge daarvan moest ook de waardeering, welke men den muziek-beoefenaar toedroeg, een daaraan evenredige wijziging ondergaan. Voeg daarbij, dat onder den druk van ongeregelde toestanden de strijd om het bestaan allengs moeilijker werd, en dus, ter wille van materieele belangen, aan artistieke eischen het zwijgen moest worden opgelegd, dan zal men zich kunnen verklaren, dat zoowel in muzikaal als in maatschappelijk opzicht het peil van den stand meer en meer naar omlaag werd gedrukt. Want in de kleinere steden kon niet op dezelfde wijze in de behoefte aan uitvoerende krachten worden voorzien. Het gering onderscheidingsvermogen, dat de burgerlijke autoriteiten ten opzichte der toonkunst kenmerkte, maakt het bovendien begrijpelijk, dat in de keuze der middelen weinig keurigheid werd getoond. En het gevolg daarvan was, dat op het gebied der meer ernstig bedoelde muziekbeoefening een ander element beteekenis verkreeg, waaraan tot dusver een muzikale taak van geheel anderen aard was toevertrouwd geweest.
Wij hebben hier het oog op de z. g. „Stadtpfeiferei."
De oud-Duitsche „Stadtpfeiferei" was aanvankelijk voortgekomen uit de zoogenaamde „fahrende Leute" der middeleeuwen. „ „Fahrende Leute" noemde men de „rondtrekkende, van de eene plaats naar de andere zwervende speellieden", die bij hoog- en laaggeplaatsten in een slechten reuk stonden. De kerk verbande hen uit de gemeenschap, weigerde hun de sacramenten en ontzei hun 't recht op eene eerlijke begrafenis. De burgerlijke wetgever volgde dat voorbeeld en sloot hen van alle rechten uit, waardoor zij vrijwel vogelvrij verklaard waren.
Zóó laag waren ze geschat, dat hij, die een rondreizenden speel-

man vermoordde, geen zwaarder straf ontving dan een zeker aantal stokslagen .... op zijn schaduw !
Maar, al stonden ze buiten de wet en de kerkelijke gemeenschap, toch waren ze betrekkelijk onmisbaar ; en ook de magistraat (eigenaardige inconsequentie) riep vaak hun hulp in, wanneer bij feestelijke gelegenheden muziek noodig was.
Men begon — zeer verklaarbaar — 't lastig te vinden, steeds te moeten afhangen van de reizende muzikanten en trachtte daarom eenigen die naar het genoegen der burgerij werkten, voorgoed aan de stad te verbinden.
Daarmee was natuurlijk de ban opgeheven ; ja zelfs den voornaamsten werd een quasi-officieële positie gegeven met den titel van Stadtpfeifer, Stadtzinkenist, enz. Zij mochten leerlingen en gezellen houden en zoodoende was uit den verachten stand een gilde in optima forma geworden.
Natuurlijk bracht deze verandering ook eenige verplichtingen mee : zij moesten de muziek bij feesten leveren : Op Nieuwjaar en hooge kerkelijke feestdagen van kerktoren of stadhuis koralen blazen en zoo meer." 1)
Het was nu aan deze handwerkslieden van lage muzikale geboorte, dat — naarmate het concert-wezen zich allerwege ontwikkelde — ook de openbare uitvoering van de meesterwerken der toonkunst meer en meer werd toevertrouwd. De grenzen, welke tot dusver hun werkkring hadden gescheiden van dien der muzikaal gevormde uitvoerende kunstenaars der groote centra, werden aldus uitgewischt en zoo vond geleidelijk een vermenging van beide groepen plaats, welke aan het gehalte van den stand te minder bevorderlijk kon zijn, omdat de weinig ontwikkelde kunstsmaak van een groot en gemengd publiek aan de muzikale uitvoering slechts geringe eischen stelde.

---

1) Wouter Hutschenruyter, Orkest en Orkestspel na 1600. Uitgave van W. de Haan, Utrecht.

Het was onder deze omstandigheden en invloeden, dat het bedenkelijk type van den orkest-musicus ontstond, zooals dit tot voor korten tijd nog gangbaar was.

Bedenkelijk noemen wij dit type, omdat het contrast, dat over het algemeen viel waar te nemen tusschen den orkest-musicus der vorige eeuw en den zich van zijn verheven taak bewusten Beethoven-vertolker, zooals wij ons dien voor oogen stellen, evenredig is aan de schrille tegenstelling, welke bestond tusschen de hoogheid van Beethoven's kunst en de onwaardige wijze, waarop deze in het openbaar werd beoefend.

Met uitzondering van die uitvoerende musici, die verbonden waren aan instellingen onder bescherming van vorst of staat en die de tradities van vroegere tijden bleven hoog houden, en afgezien van enkele verspreide uitzonderingen, welke het verband vormden met het virtuozendom, toonde de orkest-musicus der 19de eeuw het kenmerk van den ordinairen muzikant, voor wien de kunst geen andere beteekenis had, dan die van een weinig geacht middel om in de behoefte van zijn bestaan te voorzien; een middel, dat — weinig lucratief als het bovendien was — door hem gaarne in ruil zou zijn gegeven voor het eerste, het beste beroep of bedrijf, ware hij tot de uitoefening daarvan slechts in staat geweest. Want het was kenteekenend voor het lage peil, waarop het openbare muziekleven zich bevond, dat zelfs voor menig ambacht meer en grondiger opleiding werd vereischt, dan noodig was om in het orkestrale samenspel een rol te kunnen vervullen. De theoretische bekwaamheid beperkte zich vaak tot de kennis van het notensysteem, terwijl practisch slechts zooveel bedrevenheid op het instrument werd verlangd, als bij normale natuurlijke begaafdheid binnen korten tijd gemakkelijk was te verwerven. De verdere ontwikkeling werd dan overgelaten aan de praktijk en bestond in de meeste gevallen niet anders dan in een zekere verkregen routine, welke met het begrip „sleur" steeds nauwe verwantschap toonde. Het gevolg van deze uiterst pri-

mitieve vorming was, dat de belangstelling van den orkest-musicus in de uitvoering, waaraan hij een werkzaam deel nam, zich niet verder uitstrekte dan tot de partij, welke hem was toebedeeld. Immers zijn opleiding stelde hem niet in staat zich rekenschap te geven van de beteekenis der rol, welke hij in het samenspel had te vervullen. Het kunstwerk, als zoodanig, bleef hem een gesloten boek en daardoor had deze wijze van muziekbeoefening het karakter gekregen van een ambacht, waaraan het artistieke element ten eenenmale ontbrak.

Onder zulke omstandigheden is het verklaarbaar dat zich in het muziekleven een algemeene demoralisatie openbaarde en dat het zelfbewustzijn van den stand zich evenredig toonde aan de geringe artistieke eischen, welke aan zijn vertegenwoordigers werden gesteld. De waardigheid en beteekenis van het ambt werden dan ook zoo weinig meer gevoeld, dat te dien opzichte zelfs geen aanspraak meer op eenige hoogere onderscheiding werd gemaakt Toch kon, ondanks de moedeloosheid en de stompzinnigheid, welke van deze toestanden het gevolg waren, het bewustzijn van hetgeen de kunstenaar aan de kunst verschuldigd is, niet gegeheel verloren gaan en daarin vond ongetwijfeld de afkeer zijn oorsprong, welken de musicus, — voor zoover hij niet door de virtuozen-carrière het verwerven van geld en eer beoogde — voor de beoefening van zijn kunst gevoelde.

In tegenstelling met deze moreele inzinking werden intusschen aan de techniek der uitvoering steeds hoogere eischen gesteld. Ook te dien opzichte was met Beethoven's kunst een nieuw tijdperk aangebroken. Aan verschillende instrumenten en instrumenten-groepen had Beethoven belangrijk grootere individueële beteekenis gegeven, dan zij voorheen bezaten, en — in navolging daarvan — werd door de na hem komende toondichters welhaast van iederen speler een zoodanige virtuositeit verlangd, als waaraan het zoo uiterst gebrekkig gevormde orkest-lid van die dagen in den regel niet vermocht te voldoen.

Terwijl normale muzikale toestanden zich in de eerste plaats steeds daardoor zullen kenmerken, dat tusschen de maatschappelijke positie van den toonkunstenaar, diens muzikale kwaliteiten en de eischen, welke de kunst hem stelt, overeenstemming bestaat, was in de door ons bedoelde periode wel tusschen de beide eerstgenoemde factoren die overeenstemming aanwezig. Doch zoowel het maatschappelijk aanzien van den muziekbeoefenaar als diens muzikale ontwikkeling, waren — zooals hierboven reeds werd aangetoond — met de eischen der kunst in lijnrechten strijd.

Intusschen begon zich onder den invloed der moderne kunst in het muziekleven een wisselwerking te openbaren, welke in den gewenschten zin aan het orkestspel eenigermate bevorderlijk zou zijn. Dit verschijnsel bestond daarin, dat — naarmate het begrip voor de meesterwerken der symphonische muziek zich verruimde — de belangstelling in de kunst van het virtuozendom meer en meer zonk. Aan het „hoe" der voordracht was tot dusver de voornaamste beteekenis gehecht, en de muzikale smaak van een groot concert-publiek had een tijd lang volkomen bevrediging kunnen vinden in muzikaal geringwaardige soli niet alleen op de piano en de viool, maar ook op den contrabas, de fluit, de hobo, den hoorn, zelfs op de guitar en . . op de pauken 1) mits slechts de speler op zijn instrument het wonderbaarlijke wist te benaderen. Deze muzikale akrobaten-toeren deden echter op den duur de behoefte aan ernstiger kunstgenot ontwaken. Men begon aan de beteekenis der compositie grooter aandacht te wijden, en daarvan was het natuurlijk gevolg, dat het virtuozendom binnen engere grenzen werd teruggebracht en de virtuozen-kunst zich ging beperken tot die instrumenten — als de

---

1) Schrijver dezer bladzijden geniet de onderscheiding, dat zijn familienaam verbonden is aan een concertstuk voor 8 pauken, met begeleiding van orkest.

piano, de viool — waarvoor composities van wezenlijk muzikale waarde waren geschreven. De beoefenaars der overige instrumenten — zelfs de bekwaamsten onder hen — zagen zich daardoor meer op 't samenspel, in 't bizonder op 't orkestspel, aangewezen, waardoor het virtuozen-element in de orkesten versterking ondervond. Toch konden slechts de voornaamste partijen in het orkestspel genade vinden bij deze orkest-virtuozen, die zich immers meer door buitengewone technische, dan door zuiver-muzikale ontwikkeling onderscheidden. Als geheel bleef de samenstelling der orkesten veel, zoo niet alles te wenschen over laten. In den dienst vergrijsde violisten of jonge lieden, in het vioolspel nog te weinig bedreven, werden in het orkest met de alt-partij belast; aan den fluitist, die in gelijke omstandigheden verkeerde, werd de piccolo-partij toevertrouwd, terwijl het ook wel voorkwam, dat de orkest-dienaar voor eèn oogenblik aan zijn ambt werd onttrokken, wanneer de slag-instrumenten bizondere versterking behoefden.

Met het bovenstaande hebben wij slechts beoogd de logische ontwikkelingslijn, waarlangs het muziekleven zich beweegt, op te sporen en bloot te leggen. Wanneer ons dit gelukt is, dan zal het den lezer ook duidelijk zijn geworden, dat thans noodzakelijkerwijze voor het muziekleven een tijdperk moest aanbreken, waarin de behoefte aan een radicale hervorming der openbare muziekbeoefening in steeds ruimer kring zou worden gevoeld.
Het spreekt van zelf, dat die behoefte zich het eerst in de kringen der kunstenaars openbaarde, en het was de natuurlijke taak van de besten onder hen, die tevens door hun hooggeplaatste positie invloed konden oefenen, die hervorming voor te bereiden.
Merkwaardig, dat te dien opzichte juist die kunstenaars de grootste beteekenis zouden erlangen, die zich in Beethoven's kunst volkomen hadden ingeleefd en zich aldus van Beethoven's geest geheel hadden doordrongen.

Aan de hervormende kracht door Richard Wagner, als Beethoven-apostel, op het muziekleven uitgeoefend, hebben wij in het voorafgaande hoofdstuk reeds onze aandacht gewijd. In verband met het hier behandelde onderwerp, is het de karakteristieke figuur van Hans von Bülow, die als pianist, als paedagoog, maar vooral als de eerste grondige hervormer van het orkestspel de volle opmerkzaamheid verlangt.

De pianist Hans von Bülow wordt door den bekenden muziek-aestheticus Hugo Riemann gekarakteriseerd als „den reinen Typus des ausübenden Künstlers der — nach Ueberwindung des Virtuosenthums — anbrechenden Epoche der pietätvollen Interpretation, der in den Dienst der wahren Kunstinteressen gestellten Technik." De groote paedagoog en grondige Beethoven-kenner treedt ons uit de, door den meester bewerkte uitgaaf van Beethoven's piano-werken voor oogen. Maar als kunstenaar en als paedagoog heeft Hans von Bülow zich vooral in zijn hoedanigheid van orkest-hervormer doen gelden en wel, door in het orkestspel zuiverheidsbeginselen tot traditie te verheffen, waarvan de invloed zich in menig opzicht blijvend heeft getoond.

Wat Hans v. Bülow van de onder zijn leiding spelende musici in de eerste plaats verlangde, was dezelfde eerbied voor de kunst, welke hem zelf onderscheidde en die zich toonde in een algeheele onderwerping van den kunstenaar aan het voor te dragen kunstwerk. Daartoe moest gebroken worden met de ingewortelde sleur, welke de toenmalige dirigenten en orkesten bij de uitoefening van hun kunst kenmerkte ; met het „so gottsträflich nachlässig und gedankenlos darauf losmusiziren und taktschlagen" zooals Felix Weingartner het toenmalig orkestspel heeft gekarakteriseerd. 1)

In merkwaardig korten tijd wist Hans v. Bülow die hervorming tot stand te brengen. Door vele repetities trachtte de meester

---

1) Felix Weingartner, Ueber das Dirigieren.

onvermoeid het orkest van den geest der composities te doordringen en het tevens tot een tot dusver ongekende volmaaktheid in het samenspel op te voeren. „Die peinlichste rythmische Präzision war verbunden mit der vollständigsten Verschmelzung der verschiedenen, oft so heterogenen Klangelemente. Nichts drängte sich zur Unzeit vor, alles griff in einander, das „Melos" des Tonstückes war stets auf das tadelloseste zu erkennen." 1)
Het was met de kleine „Meininger-Hofkapelle", waarvan von Bülow in 1880 de leiding op zich nam, dat reeds na een jaar van ijverig en onvermoeid samenwerken deze schitterende, tot dus ver ongekende resultaten werden verkregen. En het is verklaarbaar, dat nu ook de behoefte zich deed gevoelen, die resultaten ook buiten de klassieke kunststad „Meiningen" bekend te maken. Thans gold het voor de geheele muzikale wereld van den nieuwen geest, die in het orkestspel was gevaren, getuigenis af te leggen en aldus ter verheffing van het muzikale leven allerwegen tot navolging op te wekken.
De hervormingen, welke door Hans von Bülow in het orkestspel waren aangebracht, droegen naast een diep innerlijke beteekenis, welke slechts voor den muzikaal ontvankelijken hoorder bemerkbaar was, ook een uiterlijk karakter, dat zich veel meer aan het algemeene waarnemingsvermogen opdrong. De technische volkomenheid van het samenspel vormde zulk een scherpe tegenstelling met het tot dusver in de concertzaal gebruikelijk, onordelijk musiceeren 2), dat deze ook aan het oor van den zelfs weinig ontwikkelden leek niet verborgen kon blijven.Daarnaast

---

1) Felix Weingartner, Ueber das Dirigen.

2) Om een voorbeeld te noemen: in de meest beteekenende concertinstelling van een onzer grootste steden werd de eerste symphonie van Schumann voor de eerste maal uitgevoerd met één enkele repetitie, terwijl de dirigent van het voor hem geheel nieuwe werk geen partituur, maar een eerste vioolpartij voor zich had.

kenmerkte de Meininger-hofkapel zich door eigenschappen en gebruiken, welke — tot dusver ongekend — ook voor het oog waarneembaar waren. De gelijkheid van streek der verschillende groepen van strijkinstrumenten gaven het gevoel van orde en rust en versterkte den indruk, welken het oor van het voortreffelijk samenspel ontving. Doch ook in het uiterlijk optreden werd een zeker decorum in acht genomen.

Het behoeft wel niet verzekerd te worden, dat bij de hooge kunstopvatting, welke deze corporatie onderscheidde, van een cacophonie, als bij wijze van praeludium aan iedere rechtgeaarde orkestuitvoering placht vooraf te gaan en waaraan kenmerkender wijze voorheen niemand aanstoot had genomen, bij deze uitvoering geen sprake was: Een volmaakte onderlinge stemming der instrumenten werd vóór den aanvang, achter het concertpodium en dus voor het publiek onhoorbaar voorbereid, als om het bewijs te leveren, dat de wanklanken, waarop wij zooeven doelden, voor een zuivere stemming geenszins noodzakelijk, ja zelfs daarvoor geen waarborg zijn. Ten behoeve der executanten werden terzelfder tijd door den rijk geuniformeerden hof-lakei sierlijk gevormde zetels en lezenaars gereed gesteld, in plaats van de onooglijke monstruositeiten, welke ook tegenwoordig nog het podium der meeste concertzalen ontsieren; een schijnbaar onbeteekenende bizonderheid, welke hier slechts wordt vermeld, omdat daarin een diepere beteekenis verscholen lag. Want ongetwijfeld wilde men daardoor de toehoorders doen gevoelen, dat — evenredig aan de hooge artistieke waarde, welke dit orkestspel bezat — ook zij, die daaraan deelnemen, met bizondere onderscheiding behoorden te worden behandeld; dat door deze nieuwe wijze van kunstbeoefening het muzikant-orkestlid zich tot kunstenaar had geëmancipeerd.

De hierboven omschreven omstandigheden, welke de uitvoeringen der Meininger hofkapel kenmerkten, hadden ten gevolge, dat ook de geest, welke van het podium op de rijen der toehoorders over-

ging, een geheel andere was, dan tot dusver in de concertzaal had geheerscht. En ook het gehalte der programma's was daaraan in hooge mate bevorderlijk. Want de concerten der Meiningers waren slechts gewijd aan het beste en hoogste, dat de muziek van alle tijden en stijlen had opgeleverd. Daarbij kwam, dat hier voor de eerste maal systematisch aan de orkestvoordrachten de voornaamste plaats werd ingeruimd, terwijl aan het solisten-element slechts in zoover ruimte werd gelaten, als mogelijk was zonder aan de deugdelijkheid en de stijlvolle eenheid van het programma afbreuk te doen. Gewoonlijk was het dan v. Bülow zelf, die na de uitvoering van een werk van een der grootmeesters der symphonie den dirigeerstok uit handen legde, om in volkomen samenspel met het orkest een piano-concert — bij voorkeur een van Beethoven — te verklanken, en dit op een wijze waaraan iedere neiging tot pronken met virtuositeit ontbrak. En zooals de toewijding der uitvoerenden tot het einde toe onverflauwd bleef, zoo werd ook door de toehoorders het geheele programma in eerbiedige aandacht aangehoord. Het was, als gevoelde men onbewust, dat deze door een hoog streven gewijde kunstenaarsschare een roeping kwam vervullen, waarvan de louterende invloed blijvend zou zijn.

Tot 1885 heeft Hans v. Bülow met de Meininger-hofkapel in de voornaamste steden van Europa deze muzikale missie onafgebroken vervuld.

Welke zijn daarvan voor het openbare muziekleven de vruchten geweest?

Door het stellen van deze vraag betreden wij den bodem van het muzikale „heden." En wanneer wij dan, ter beantwoording van die vraag, dat „heden" aan een nadere beschouwing onderwerpen, dan vinden wij in onze naaste omgeving daarvoor een voortreffelijk waarnemingsveld, omdat zich daar op den door onzen Nederlandschen Hans v. Bülow — Willem Kes — gelegden grondslag, het concertwezen op voor het muziekleven van

dezen tijd bizonder kenmerkende wijze heeft ontwikkeld. Wij hebben hierboven reeds op de uiterlijke zijde van de door Hans von Bülow in het orkestspel aangebrachte hervormingen gewezen. Dat de behoefte, om die hervormingen ook elders toe te passen, zich het allereerst door een navolging van die uiterlijkheden openbaarde, ligt volkomen in den aard der menschelijke natuur. „Mancher Dirigent wollte sofort ebenso „geistreich" sein wie Bülow und ahmte einzelne seiner Nuancen, ja sogar sein Gebahren beim Dirigiren nach." 1) Inderdaad, een gevaarlijk experiment. Want, waar de meester in een volkomen verklaarbare neiging, om zijn intenties in het volle licht te stellen, zich niet altijd voor overdrijving wist te hoeden, daar waren het dikwijls die buitensporigheden, welke — en dan in overdreven mate — tot navolging prikkelden, en zoo werd de muzikale voordracht dan tot caricatuur.

Toch deden zich weldra in verschillende steden van Europa ook ernstiger pogingen gelden, om het orkestspel in de door v. Bülow aangegeven richting te hervormen. En de volgelingen hadden dan daarbij vaak met moeilijkheden te kampen, welke den voorganger bespaard waren gebleven. Want al was ook de Meiningerhofkapel, wat haar samenstelling betreft, niet in ieder opzicht van den eersten rang, toch waren in de oude kunststad zoowel bij de uitvoerenden als bij het publiek tradities in eere gebleven, waardoor het hervormingswerk een gemakkelijk te bearbeiden bodem vond. Verzuimd mag ook niet worden er hier tevens op te wijzen, dat een kunstzinnig vorst den kunstenaar bij zijn streven volkomen vrijheid van beweging liet en dat geen exploitatie-overwegingen belemmering veroorzaakten.

Geheel anders waren de omstandigheden, wanneer — zooals ten onzent — een ergerlijk exploitatie-systeem het muzikale leven in zulk een mate had gedemoraliseerd, dat begrip en gevoel voor

---

1) Weingartner, Ueber das Dirigieren.

de hooge beteekenis der kunst bij uitvoerenden en toehoorders ten eenenmale ontbraken. Waar dit het geval was, daar gold het allereerst voor gezondere toestanden een nieuwen grondslag te leggen. Dan was het dikwijls een werk van jaren, de uitvoerenden van de beteekenis en den ernst hunner taak te doordringen. Want bij de tot sleur geworden burgerlijke wijze van muziekbeoefening, zooals wij die hierboven hebben geschetst, was slechts bij een kleine minderheid der beroeps-muziekbeoefenaars de ontvankelijkheid daarvoor aanwezig. Het muzikanten-element, dat — zoolang de openbare muziek-beoefening het karakter van publieke vermakelijkheid had gedragen — overheerschend was geweest, moest dan worden uitgeroeid en door betere, artistiek gezinde elementen worden vervangen. En aangezien de vraag daarnaar het aanbod overtrof, kon meestentijds slechts door het kweeken van een nieuwe generatie van in modernen geest gevormde instrumentalisten in deze muzikale behoefte worden voorzien. Met dit doel werden naast de conservatoria, welke zich tot dusver het vormen van virtuozen en onderwijskrachten tot hoofddoel hadden gesteld, speciale orkestscholen opgericht, waarvan het onderwijs-plan den leerlingen niet minder dan dat der conservatoria een volledige theoretische en practische opleiding waarborgde. Doch ook de conservatoria begonnen thans onder den invloed der veranderde tijdsomstandigheden hun leerplan in denzelfden geest aan te vullen, en het natuurlijk gevolg daarvan was, dat — naarmate dit gewijzigde onderwijs vruchten droeg — het zelfbewuste kunstenaarschap in het orkestwezen zijn intrede deed. „Onder den machtigen invloed der moderne kunst spoedt de eeuw van het virtuozendom ten einde en de tijd is wellicht niet meer ver, dat de taak van den uitvoerenden kunstenaar tot het samenspel, in 't bizonder tot het orkest als instrument van de toekomst, zal beperkt zijn" zoo schreef Willem Kes in het eerste jaarverslag der door hem in 1891 te Amsterdam opgerichte orkestschool.

Volkomen juist, voorzoover met deze woorden werd gedoeld op het s o l i s t e n-virtuozendom, dat nog tot vóór korten tijd de concertzaal had beheerscht. Want in andere gedaante zou het virtuozendom nog éénmaal in ongekende glorie herrijzen en dit merkwaardigerwijze juist op het gebied van het orkestspel, waarvan men reeds onmiddellijk een loutering van het muzikale leven, in den geest van Hans v. Bülow, had verwacht. Immers door de belangrijk deugdelijker samenstelling der orkesten, en vooral door de zooveel zorgvuldiger voorbereiding der uitvoeringen, had het orkestspel thans een ongekenden graad van voortreffelijkheid bereikt en waar in dit geval, behalve het oor, ook het oog zoo vele en velerlei indrukken ontving, was het niet meer dan een natuurlijk verschijnsel, dat ook thans weer het „hoe" der uitvoering de aandacht van den onontwikkelden hoorder geheel gevangen nam. Bovendien waren — zooals in het voorafgaande hoofdstuk reeds is aangetoond — de omstandigheden, welke de openbare muziekbeoefening nog steeds beheerschten, uitermate geschikt het wezen der kunst achter den schijn der uitvoering te verbergen. De concert-programma's, samengesteld zonder eenig systeem en zonder onderling verband, werkten verbijsterend op den hoorder en verhinderden het ontvangen van diepere indrukken van blijvenden aard. Slechts eenig lichtbevattelijke melodieën prentten zich in het geheugen vast en werden steeds gaarne weder gehoord. Doch voor het overige waren het in hoofdzaak de volle orkestklank, de virtuositeit der uitvoering, het geacheveerde samenspel en .... de personen der uitvoerenden, waarop de belangstelling van het publiek zich concentreerde.

Het was de geschiedenis van het virtuozendom, welke zich op dit gebied herhaalde, echter naar omstandigheden gewijzigd, en overeenkomstig den aard van het orkestspel in een eigenaardig gecompliceerden vorm.

De typische solist-virtuoos van voorheen trachtte met de hem ge-

schonken en door studie ontwikkelde talenten zich eer en rijkdom te verwerven. Aan dit doel werd de kunst dienstbaar gemaakt, en om het te bereiken, was het voldoende op eenig instrument groote bedrevenheid te bezitten en overigens zich te richten naar de wenschen en neigingen van het publiek. De kunst was ondergeschikt aan den virtuoos en met zakelijke bedoelingen verklaarde deze op zijn beurt zich ondergeschikt aan het publiek. Ook in het orkest-virtuozendom is hetzelfde zakelijke element overheerschend. Doch om zich op dit gebied te kunnen doen gelden, was het noodig, dat tusschen de uitvoerenden onderling een kunstmatige verhouding werd geschapen, welke niet minder veroordeeling verdient, dan de verhouding waarin de virtuoos zich stelt tot de kunst.

Om het tegenwoordig orkest-virtuozendom te kunnen rechtvaardigen, heeft men in het complex van uitvoerenden willen zien een levenloos instrument, blindelings onderworpen aan den wil van den dirigent, die dan zou zijn de bespeler van dat instrument. Immoreel is deze verhouding, omdat zij slechts mogelijk is ten koste van de individualiteit der uitvoerende kunstenaars, en muzikaal is zij onlogisch en onbestaanbaar, omdat ook in het orkestrale samenspel de kunst aan die individualiteit de hoogste eischen stelt.

De geschiedenis kan hier nogmaals hare diensten bewijzen, om van de muzikale beteekenis van het dirigenten-ambt een juist begrip te geven, en om de ontaarding in het licht te stellen, waarvan deze functie heden ten dage getuigt.

Op den voorgrond worde dan gesteld, dat de dirigenten-functie niet uit een muzikale, doch uit een practische behoefte geboren is. Want het oorspronkelijk doel daarvan was slechts, om door het aangeven van de maat de eenheid van uitvoering te bevorderen. De wijze waarop dit plaats vond, laat geen andere waardeering toe. Immers de muzikale leiding beperkte zich in den aanvang tot het hoorbaar aangeven van de maat. Bij de

oudste cultuurvolken geschiedde dit door middel van allerlei geluidgevende instrumenten: klokken, schelpen, dierenbeenderen, of ook wel door klappen in de handen. Bij de oude Grieken werd — in 't bizonder bij de uitvoering van instrumentale muziek — door den dirigent het zware maatdeel door een krachtig stampen met den voet gemarkeerd, terwijl bij de oude Romeinen de maat op dezelfde wijze werd aangegeven door meerdere personen, wier schoenen van ijzeren zolen waren voorzien. Het gebrekkige van deze middelen en het storende van hun toepassing bracht een ander systeem in zwang, n. l. de muziek door wenken, gebaren en handbewegingen als het ware te illustreeren, welke gebarentaal echter, ter wille der duidelijkheid, toch ook door een hoorbaar slaan met een staafje of papieren rol op den lessenaar werd ondersteund. Nog tegenwoordig is deze wijze van muzikale directie te Rome, bij de uitvoering van kerkelijke vocaalmuziek, in gebruik. 1)

Geheel verschillend daarvan werden in Italië, sedert het ontstaan der opera, zangers en orkest bij opera-voorstellingen gedirigeerd. Op een clavecimbaal, dat in het orkest was geplaatst, speelde de kapelmeester den „basso-continuo" met de daarbij behoorende harmonie en begeleidde hij de recitatieven. Slechts waar het noodig was gaf hij orkest en zangers door gebaren hun inzet aan.

Weer anders werd in Frankrijk de theater-muziek geleid. Sedert de tweede helft der 17de eeuw was in de nationale opera te Parijs de dirigeerstok in gebruik genomen. Het was een stok

---

1) Goethe, die in 1786 een uitvoering in de Kerk „dei Mencanti" te Venetië bijwoonde, schrijft in zijn „Italienische Reisebriefe": „Es wäre ein trefflicher Genuss gewesen, wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu thun, die er eben unterrichtete."

van ongeveer één meter lang, waarmede de maat door krachtige stooten op den vloer werd aangegeven. Spoedig echter zou de dirigeerstok weder voor langen tijd van het tooneel verdwijnen. In verband met de toenemende ontwikkeling der orkest-muziek werd in het begin der 18de eeuw de leiding van het orkest (ook bij opera-voorstellingen) aan den aanvoerder der violisten, den concertmeester, toevertrouwd, wiens dirigeerende taak zich er echter toe beperkte bij tempo-wisselingen de maat met den strijkstok op lessenaar of souffleurshokje hoorbaar aan te geven, terwijl hij overigens zijn partij in het orkest bleef medespelen.

De geschiedenis van het dirigeeren in Duitschland en Engeland komt in het wezen der zaak met het hierboven vermelde overeen. Wel werd in beide landen bij grootere uitvoeringen de dirigententaak over twee personen — den „Concertmeister" — „leader" en den „Kapellmeister" — „Conductor" — verdeeld, doch het feit, dat ook hier de eerste zijn partij in het orkest bleef vervullen en de laatste op den vleugel de zangpartijen ondersteunde en de recitatieven begeleidde, bewijst voldoende, dat ook deze muzikale directie slechts in het belang der eenheid van uitvoering beteekenis had. En, mag men oor- en ooggetuigen uit die dagen gelooven, dan kwam daarin geen belangrijke verandering, nadat het moderne gebruik van den dirigeerstok in 1812 te Weenen, in 1817 te Dresden (door Weber), in 1835 te Leipzig (door Mendelssohn) was ingevoerd, en in verband daarmede de dirigenten-functie haar tegenwoordig uiterlijk had verkregen. Eerst nadat Richard Wagner in zijn beroemd geschrift „Ueber das Dirigiren" de grondbeginselen van een meer kunstvol dirigeeren had vastgelegd en Hans v. Bülow met zijn volgelingen die beginselen in toepassing had gebracht, trad de artistieke beteekenis der functie meer op den voorgrond en kon met reden van een dirigeer-k u n s t gesproken worden. Toch mag niet uit het oog worden verloren, dat in den aanvang dezer nieuwe periode die kunst haar beteekenis in de eerste plaats aan factoren

ontleende, waarvan de invloed op de muzikale uitvoering zeker niet hoog genoeg kan worden geschat, doch waarvan toch de waarde geringer moest worden, naar gelang zij hun blijvende werking hadden verricht. Want niet om hetgeen hij tijdens de uitvoering, dus voor het oog der toehoorders waarneembaar verrichtte, was Hans v. Bülow als dirigent geniaal — immers te dien opzichte biedt de dirigenten-functie voor genialiteit geen plaats — doch wel, omdat hij als peadagoog en als organisator in bestaande toestanden blijvende verbetering schiep en daardoor tevens voor een verdere ontwikkeling van het muzikale leven den weg heeft gebaand. Het was door deze eigenschappen, dat v. Bülow zich hoog boven zijn omgeving verhief, welke hij immers juist door zijn voorbeeld en leering tot het peil zijner kunstopvatting trachtte op te heffen. En het was door deze zelfde eigenschappen, dat een figuur als onze Willem Kes zich zijn niet genoeg gewaardeerde verdiensten jegens het muziekleven van zijn land verwierf.

Edoch : paedagogisch en organiseerend werk kan, voor zoover het op een bepaald doel is gericht, uit den aard der zaak slechts tijdelijk zijn. Het eindigt wanneer het beoogde doel is bereikt, zoodra de leerling tot meester is gerijpt. Dan is de tijd voor nieuwe hervormingen gekomen en de drang daartoe doet zich dubbel sterk gevoelen, wanneer zich in bestaande toestanden ontaarding openbaart. Van zulk een ontaarding nu is het dirigentenvirtuozendom een symptoom.

Het zal bezwaarlijk zijn een tweede functie aan te wijzen, waarvan de waardebepaling tot zooveel wanbegrip aanleiding geeft, als de functie van den modernen dirigent. En zeker zou het op eenig ander gebied niet denkbaar wezen, dat — gelijk hier het publiek — de leek op het uitsluitend recht van beoordeeling in allen ernst aanspraak maak. Te zonderlinger is dit feit, omdat het optreden en doen van den dirigent-virtuoos op het leeken-publiek een facineerenden

invloed heeft en ,dus dit oordeel a priori beneveld moet zijn. Ter nadere omschrijving en verklaring van dit verschijnsel beroepen wij ons op het woord van een autoriteit, wiens gezag te dien opzichte ongetwijfeld zal worden erkend. Het is Felix Weingartner, die in zijn reeds genoemd geschrift den dirigent-virtuoos aldus typeert: „Ein fortwährendes Gestikuliren, Beugen und Zurückwerfen des Kopfes und des Oberkörpers, mitunter sogar ein Wiegen in den Knieën und Stampfen mit dem Fusse. Den Musikern werden mit grossen, oft stechenden Bewegungen unwichtige Einsätze gegeben, welche Sie ganz von selbst finden könnten und wodurch höchstens der Dirigent beweisen will, dass er die Partitur gut kennt. Letzterer steht überhaupt im Mittelpunkt des Interesses und lenkt durch sein Gebahren die Aufmerksamkeit der Anwesenden vom Zuhören auf das Anschauen seiner Persönlichkeit ab .... Dieses ist um so gefährlicher, als das künstlerisch nicht erzogene Publikum in seinem Staunen über das Absonderliche dieses für das Echte halten kann und einmal vom gesunden Gefühl abgebracht, immer mehr nach frivolem Kitzel durch ungesunde Pikanterien verlangt, so dass schliesslich derjenige Recht behielte, welcher die meisten „Faxen' macht."

Ziethier de bewuste leugen van het hedendaagsch muziekleven in het volle daglicht gesteld. Wij noemen die leugen daarom bewust, omdat de dirigent-virtuoos naar het uiterlijke, oppervlakkige, effectvolle, onware streeft, wetende dat hij zich op de meest doeltreffende wijze eer en voordeel verschaft door aan de ongezonde neiging van het publiek naar „frivolem Kitzel" te voldoen. Door dit kenmerk is het dirigenten-virtuozendom met het solisten-virtuozendom van voorheen analoog. Doch in onzedelijkheid overtreft het eerste het laatste nog belangrijk, omdat het zich niet slechts aan de kunst, doch ook aan den kunstenaar vergrijpt.

Omtrent hetgeen hier bedoeld wordt mag geen misverstand

ontstaan. Wanneer in dit verband van kunstenaarschap gesproken wordt, dan hebben wij uitsluitend het oog op het muzikaal begaafde, theoretisch en practisch compleet gevormde orkestlid van den nieuweren tijd. Want het hierboven geteekende type uit een vroegere periode is uit het hedendaagsch orkest nog geenszins verdwenen. Zelfs valt te dien opzichte een zekere reactie waar te nemen, waaraan slechts door een voortgezette hervorming van het muziekleven paal en perk kan worden gesteld. De oorzaak van deze reactie is te vinden in het feit, dat het kunstenaarschap zooals het, onder den hierboven aangeduiden invloed, zich in het orkestspel heeft geopenbaard, met de omstandigheden en den aard der openbare muziekbeoefening zich in scherpe tegenstelling bevindt.

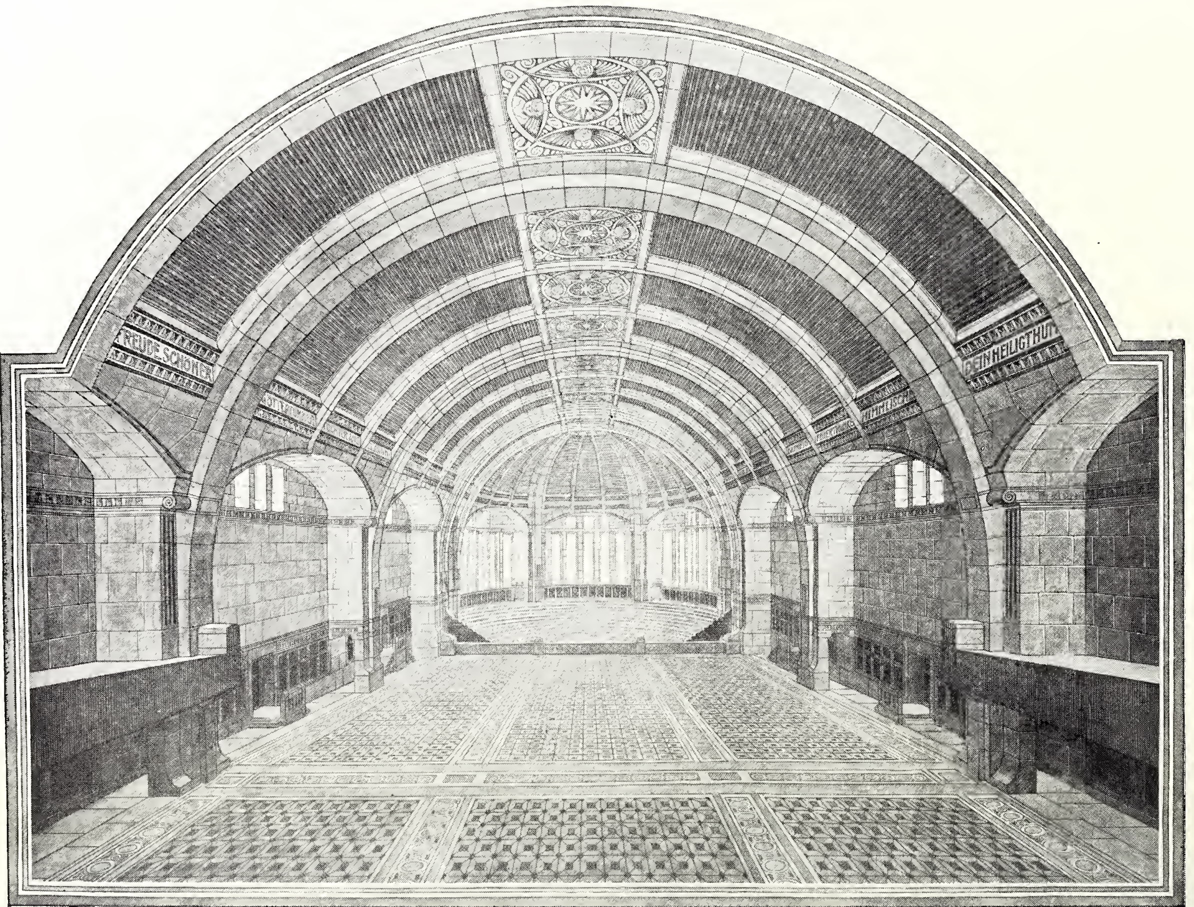
In het samenspel kan het kunstenaarschap het zuiverst tot uiting komen en zich ook het zuiverst bewaren, omdat hier, naast èen volkomen onzelfzuchtige overgave aan de kunst, tevens een onderlinge harmonische samenwerking aan de uitvoerenden tot eisch wordt gesteld. En al toont die samenwerking zich in den meer intiemen vorm der kamermuziek — met name in het kwartetspel — in haar meest ideale gedaante, toch worden ook aan het orkestspel diezelfde eischen gesteld.

Aan den uitvoerenden musicus, die aan deze eischen voldoet en daarbij een volledige muzikale vorming ontving, kan het praedicaat van kunstenaar en dus het recht van oordeelen niet worden ontzegd. Trouwens reeds Richard Wagner, in wiens theorieën immers de moderne dirigeerkunst haar uitgangspunt vindt, heeft het oordeel der uitvoerenden als de eenige juiste maatstaf voor de kwaliteiten der muzikale leiding erkend, „weil diese (de uitvoerenden) allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigirt werden.” Een onderlinge verhouding der uitvoerende factoren, waarbij het orkest de rol vervult van levenloos instrument dat den dirigent ter bevrediging van eerzucht en eigenbelang dient, is met deze opvatting lijnrecht in strijd en

zal voor een muziekbeoefening in hoogeren zin steeds een onoverkomelijk beletsel zijn.

Mag nu de consequentie van het bovenstaande worden ontweken, door het zelfbewuste kunstenaarschap boven het orkestspel verheven te verklaren ? Een bevestigend antwoord op deze vraag zou van te geringen eerbied getuigen voor de meesterwerken der symphonische kunst. Neen : wanneer zich in onzen tijd het verschijnsel algemeen openbaart, dat de jonge, in modernen geest gevormde kunstenaar, die zijn loopbaan in het orkest vol illusies begon, na verkregen ervaring die loopbaan weer zoo spoedig mogelijk tracht te ontvluchten, dan is dit niet omdat het orkestspel hem, die daaraan deelneemt, geen artistieke bevrediging zou kunnen schenken, maar wel omdat de omstandigheden, waaronder de toonkunst op dit gebied beoefend wordt, voor het artistiek geweten een onafgebroken kwelling zijn ; omdat door de hierboven geschilderde verhouding het zelfbewustzijn van den kunstenaar voortdurend beleediging ondervindt. Want voor den waren kunstenaar is het geen vernedering, zich — met het doel een meesterwerk der toonkunst uit het doode schrift tot leven te wekken, — aan de muzikale gemeenschap ondergeschikt te verklaren. Integendeel: deze zelfverloochening schenkt hem het hoogste genot, mits de omstandigheden der uitvoering voor een zuivere kunstbeoefening de gelegenheid bieden en de onderlinge verhouding der uitvoerende factoren een zoodanig karakter draagt, dat de artistieke vrijheid niet door kunstmatigen dwang belemmering ondervindt. Immers, ook voor den reproduceerenden kunstenaar geldt Jos. Haydn's hierboven aangehaald kernachtig woord : „Die freien Künste dulden keine Handwerksfesseln."

Daarom : zoolang het openbare muziekleven staat in het teeken van het „Geschäft" en ook de onderlinge verhouding der uitvoerenden daarvan het kenmerk toont, is er voor het zelfbewuste kunstenaarschap in het orkestwezen geen plaats.



Plaat VI.

Het is nu vooral voor een waardige reproductie van Beethoven's werken, dat deze toestanden belemmerend zijn. Want, hoe zou een muziekbeoefening, welke door de thans bestaande verhoudingen wordt beheerscht, in overeenstemming zijn te achten met het karakter eener kunst, welke juist aan de individualiteit der uitvoerenden zoo hooge eischen stelt? Van de ontaarding van ons muziekleven zien wij dan ook met Felix Weingartner daarin het even overtuigend als bedroevend bewijs, dat „der höchste, heiligste Hort der Musik, die Werke des grossen Beethoven" ten dienste van eigenbelang, eerzucht en ijdelheid worden misbruikt.
Een uitvoering van Beethoven's symphonieën, waarvan de leiding door zulke bedoelingen wordt beheerscht, vormt jegens de toonkunst het grootst denkbare vergrijp; de dwang om, ondanks zich zelf, daaraan medeplichtig te zijn, beteekent voor den fijngevoelenden kunstenaar de grootste smart.

Hoe zal nu uit het huidige conflict, dat onmiskenbaar tusschen waren kunstzin en kleinzielig eigenbelang bestaat, het openbare muziekleven in de toekomst zich ontwikkelen?
Wanneer wij ons daaromtrent aan een voorspelling wagen, dan steunen wij ons ook daarbij weer op het oordeel van een autoriteit, voor wiens onbaatzuchtigheid en onpartijdigheid dat oordeel zelf pleit.
„Die auffallende Pantomimik, wie sie in der Ära des Pultvirtuosentums zu einem wahren Dirigiertanz umgebildet wurde, indem man dem Publikum die Schattierungen und Wandlungen des musikalischen Ausdrucks gewissermassen optisch vorgaukelte, geht ihrem Ende entgegen, 1) weil man allgemach einsehen lernt, dass die Einwirkung dieser Zeichen auf die Zuhörer viel grösser zu sein pflegt, als auf das spielende Orchester. Das letzte Ideal wäre doch: ein Orchester ohne Dirigen-

1) Wij spatieeren.

ten spielen zu lassen; leider eine technische Utopie". In deze woorden heeft Leo Blech, omstreeks den tijd van zijne benoeming tot een der voornaamste dirigenten-ambten, — dat van hofkapelmeester te Berlijn, — als dirigent zijn geloofsbelijdenis neergelegd 1) en daardoor welsprekender dan dit op andere wijze mogelijk ware geweest zich als echte, onbaatzuchtige kunstenaarsnatuur doen kennen. Toch heeft Blech — zooals uit den overigen inhoud van het artikel blijkt — zijn bedoelingen voorbijgestreefd, toen hij de rol, door den dirigent bij de openbare muziekuitvoering vervuld, voorstelde als een noodzakelijk kwaad en aldus — in tegenstelling met de hooge eischen, door hem aan den dirigent bij de voorbereiding der uitvoering gesteld — aan het dirigeeren weder de oorspronkelijke, uitsluitend practische beteekenis scheen toe te kennen. Men zal de bedoeling van den schrijver dan ook zóó hebben te verstaan, dat de muzikale leider zich met de uitvoerenden ondergeschikt behoort te toonen aan het te vertolken kunstwerk, in plaats van met eigenlievende bedoelingen de aandacht van den hoorder tot zich te trekken en door allerlei kunstgrepen, omtrent de ware beteekenis van het dirigenten-ambt bij het publiek met voordacht misverstand te wekken.

De dirigent, die zich op dit zuiver muzikale standpunt stelt, zal onmiddellijk ook tegenover de uitvoerenden in de eenige juiste verhouding komen te staan, zooals die door de kunst zelve geboden wordt.

Het spreekt van zelf, dat wij ons daarbij de uitvoering onder omstandigheden denken, als in ons eerste hoofdstuk zijn uiteengezet en waarbij alleen van zuivere kunstbeoefening sprake kan zijn; en ook wordt hier verondersteld, dat de uitvoerenden met recht op den naam van kunstenaar aanspraak kunnen maken.

Toch heeft men zelfs onder deze omstandigheden in practische

---

1) Leo Blech, Vom Dirigieren. Kunstwart 2tes October-Heft 1906.

bezwaren een onoverkomelijk beletsel willen zien voor iedere verhouding tusschen uitvoerenden en dirigent, welke niet berust op een aan dezen laatste van buiten-af verleend kunstmatig gezag. Immers, het moderne orkest — zoo redeneerde men — is een zóó gecompliceerd, veelhoofdig instrument, dat alleen blinde, willooze onderworpenheid aan dit gezag een waarborg kan vormen tegen de verwarring en de disharmonie, die van muzikaal meeningsverschil anders het gevolg zou zijn.

Deze meening — zoo zij oprecht is — kenmerkt het oppervlakkig oordeel van den leek. Zij kan slechts — te kwader trouw — gesteund worden door den dirigent-virtuoos, die daarvan een versterking van zijn egoïstisch standpunt verwacht. Want de uitvoerenden, die het kunstenaarsstandpunt hebben bereikt, onderwerpen zich uit vrijen wil en met vreugde aan de individueele opvatting van den dirigent, mits deze opvatting van muzikale logica getuigt; wanneer zij het karakter van waarheid en onbaatzuchtigheid draagt.

Een uitvoering welke plaats vindt onder omstandigheden als in ons eerste hoofdstuk zijn omschreven, zal zoowel in de verhouding tusschen toehoorders en uitvoerenden, als in de verhouding tusschen de uitvoerende factoren onderling, de zuivering brengen, welke de kunst verlangt.

Wij hebben reeds aangetoond, dat in de concertzaal, zooals deze thans is ingericht, tal van indrukken van iederen, behalve van muzikalen aard — in 't bizonder die, welke het oog ontvangt — een beletsel vormt voor een zuiver en ongestoord kunstgenieten. De uitvoerenden zijn als het ware tusschen den toehoorder en het te vertolken kunstwerk geplaatst, en het schouwspel hunner verrichtingen verhindert, dat de kunst haar indrukken onmiddellijk geeft. Doch ook het omgekeerde is het geval. Het bewustzijn, dat de toehoorders tevens toeschouwers zijn; dat gedurende de voordracht aller oogen met gespan-

nen aandacht op hen gevestigd blijven, belet de uitvoerenden zich zoo onbevangen en belangloos aan hun taak te geven, als voor een zuivere kunstreproductie voorwaarde is. In het Beethoven-Huis kan het muzikale kunstwerk zich volkomen onbelemmerd voor den hoorder ontwikkelen, omdat de aandacht hier niet — als elders — door strijkende, blazende en dirigeerende bewegingen wordt afgeleid en dus niet gedwongen wordt zich in de eerste plaats te vestigen op de vele en velerlei materieele hulpmiddelen, welke voor de reproductie van een symphonisch kunstwerk nu eenmaal onontbeerlijk zijn.

„Die Musik als solche, kennt allein die Töne, nicht aber die Ursachen, welche diese hervorbringen" zegt Schopenhauer.

Omdat in het rijk der tonen de geest van den scheppenden kunstenaar zich niet, als op het gebied der beeldende kunsten, door het tastbare, blijvende kunstwerk onmiddellijk aan de waarneming kan openbaren, wordt hier de hulp van een medium vereischt. Doch dit medium zal zijn roeping eerst dàn ten volle vervullen, wanneer het zich met den geest van den toondichter zoodanig vereenzelvigd heeft, dat deze schijnbaar onmiddellijk tot den hoorder spreekt.

Een zoodanig volkomen opgaan in het te vertolken kunstwerk, van een zoo groot aantal uitvoerenden als waaruit het moderne orkest bestaat, is slechts mogelijk, wanneer tijdens de uitvoering ieder persoonlijk contact tusschen hen en het publiek verbroken is. Wij trachtten hierboven reeds duidelijk te maken, dat de meening als zou het gadeslaan van de verrichtingen der uitvoerenden, in 't bizonder van het gebarenspel van den dirigent, bevorderlijk zijn aan een beter begrip van het kunstwerk, op zelfbedrog berust; dat integendeel de indrukken, welke de hoorder ontvangt, dieper, zuiverder en dus blijvender zullen zijn, wanneer de materiëele oorsprong der uitvoering voor het oog verborgen blijft. Doch evenzeer is het waar, dat het contact tusschen de uitvoerenden onderling nauwer en inniger wordt, wanneer zij in intieme

omgeving hun kunstenaarstaak vrij en ongestoord kunnen vervullen.
In 't bizonder zal de verhouding tusschen uitvoerenden en leider daardoor een algeheele wijziging ondergaan.
Onder de tegenwoordige omstandigheden berust het bestaan van den dirigent voor een goed deel op de gunsten van het publiek. Die gunsten worden hem in de eerste plaats om eigenschappen geschonken, welke met de essentiëele beteekenis van het ambt niets hebben uit te staan. De dirigent moge een eerlijk, warmvoelend kunstenaar zijn, zich van zijn verantwoordelijkheid tegenover de kunst ten volle bewust en toegerust met alle muzikale kwaliteiten, welke het ambt vereischt, slechts dán, wanneer hij door zijn uiterlijk optreden imponeert en bij het dirigeeren door zijn gebarenspel het oog bekoort, zal hij van de zijde van het publiek den bijval ondervinden, waarvan de materiëele voordeelen voor hem zoo groot en daarom zoo verleidelijk zijn. Wanneer de dirigent zich door deze overwegingen laat leiden en dus bij de uitvoering één oog op het publiek gevestigd houdt, dan kan hij zijn egoïstisch doel slechts bereiken ten koste van de harmonische verhouding, welke onder alle omstandigheden tusschen uitvoerenden en leider behoort te bestaan, doch zonder welke een reproductie van Beethoven's kunstwerk in den geest van zijn schepper zeker niet denkbaar is. Het is dan ook een even onloochenbaar als kenmerkend feit, dat de dirigent, die bij de uitoefening van zijn ambt door baatzuchtige bedoelingen wordt gedreven, juist bij de uitvoering van Beethoven's werk het meest van zijn onmacht als kunstenaar getuigt.
„Ist er auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch !" Is het niet, als hoorde men Beethoven deze woorden den dirigent-virtuoos toedonderen, die — ter wille van een goedkoop succes — de Eroïca-Symphonie tot *zijn* helden-symphonie misvormde? En ziet men niet in den geest, hoe de toondichter met verontwaardigd gebaar zijn werk aan handen ontrukt, voor welke —

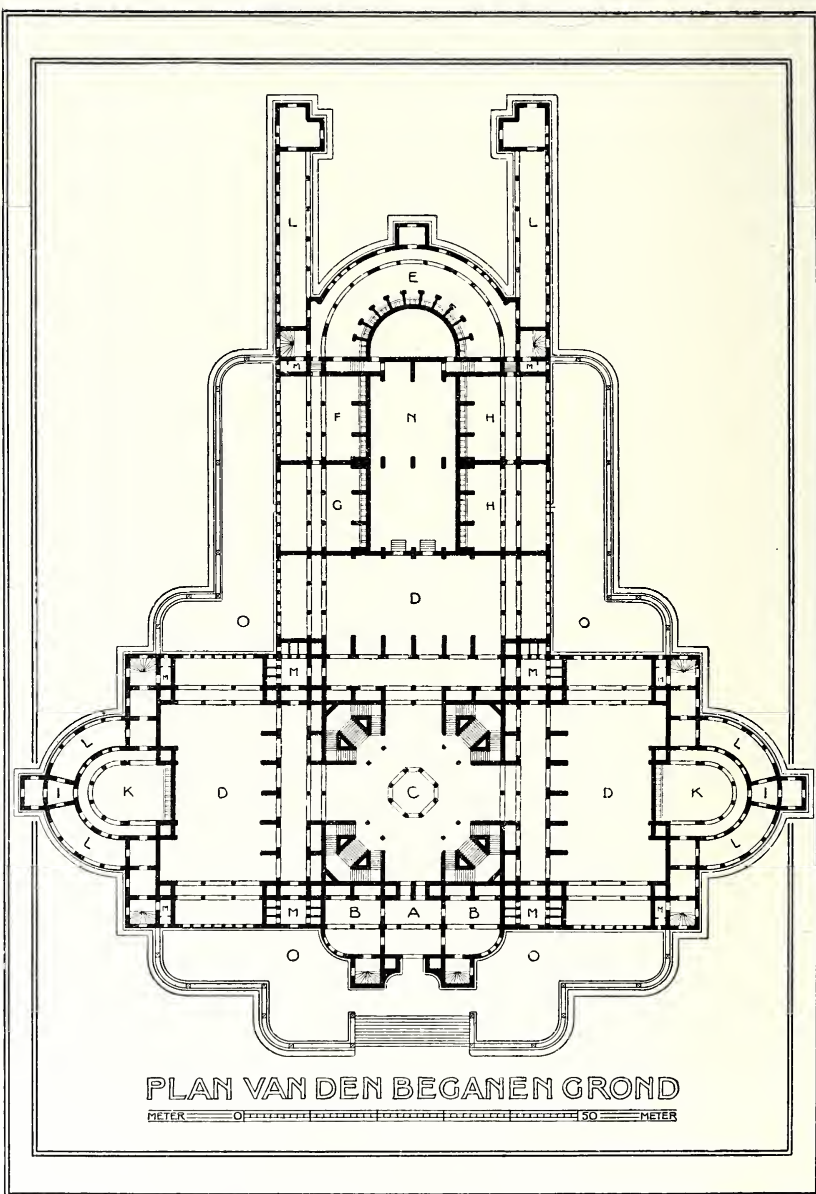
waar het de bevrediging van eigenbelang geldt — het hoogste en heiligste in de kunst niet veilig is?

Het mag wel overbodig heeten nog nader aan te toonen, dat tusschen toehoorders en uitvoerenden een volkomen afscheiding behoort te bestaan, te vormen door het te vertolken kunstwerk zelf. Want het dient toch als onbetwistbaar te worden aanvaard, dat de aandacht, zoowel van den hoorder als van den speler, zich volkomen op het kunstwerk moet kunnen concentreeren, zoodanig, dat bij den eersten iedere gedachte aan den materiëelen oorsprong der tonen verbannen blijft en de laatste in een reproductie, welke van den geest des toondichters doordrongen is, zijn eenige voldoening vindt.

Zooals voor de toehoorders, is ook voor de uitvoerenden het vervullen dezer voorwaarde slechts onder bizondere, daarvoor gunstige omstandigheden mogelijk. En het is aan deze omstandigheden, dat wij daarom ten slotte nog onze aandacht willen wijden.

Allereerst moet dan als eisch worden gesteld, dat het Beethoven-orkest zij samengesteld uit kunstenaars, die — het spreekt wel van zelf — over de technische hoedanigheden beschikken, welke voor een volmaakte reproductie van Beethoven's kunstwerk worden verlangd, en die daarbij de muzikale ontwikkeling hebben bereikt, om zich van de beteekenis der rol, welke zij in het geheel hebben te vervullen, bewust te zijn. Doch tevens moeten zij zijn kunstenaars in dien zin, dat zij in hun taak een hoogere roeping zien, waarvan de vervulling hun tot vreugde wordt, in plaats van haar te beschouwen als een beroep, waarvan de uitoefening door hen wordt gevoeld als een last.

Wij hooren dezen eisch reeds dadelijk als een onpractisch-idealistische veroordeelen. Volkomen ten onrechte echter. Want juist onder die muziekbeoefenaars van professie, die niet aan den verderfelijken invloed der virtuozen-carrière waren blootgesteld, zal men in de ruimste mate de geestdrift vinden, welke voor een loutering der openbare muziekbeoefening de allereerste voorwaarde is.


L
L
E
M
M
F
N
H
G
H
D
O
O
M
M
M
M
L
L
K
D
C
D
K
I
I
L
L
M
M
B
A
B
M
M
O
O
PLAN VAN DEN BEGANEN GROND
METER 0 50 METER

Plaat VII.

Wil die geestdriftige stemming zich echter doen gelden, dan moeten de omstandigheden waaronder de uitvoering plaats heeft, daartoe de gelegenheid bieden. Reeds door de beginselen waarop het Beethoven-Huis berust, wordt aan die voorwaarde voldaan. Doch bovendien moet de omgeving waarin de kunstenaars vóór en na de uitvoering vertoeven, een zoodanig karakter dragen, dat die stemming dáár voorbereid en levendig gehouden wordt. Uit een nadere beschouwing van de hiernevenstaande teekening 1) zal blijken, dat de bouwmeester ook met dezen eisch bij zijn ontwerp heeft rekening gehouden.
Aan de half-cirkelvormige ruimte, waar de uitvoering plaats heeft, grenzen twee paar zalen, welke in haar tegenstelling toch nauwe verwantschap bezitten en die gelegen zijn ter weerszijden van de voor verschillende practische doeleinden geschikte ruimte (N), waarvan een nadere omschrijving valt buiten het bestek van dit geschrift. De beide zalen rechts zijn aan de muzikale voorbereiding gewijd. De eerste (H_1) komt — wat een deel van haar bestemming betreft — overeen met het repetitie-lokaal onzer hedendaagsche concertgebouwen. Doch in plaats van te dienen tot de daar gebruikelijke schoolsche dressuur, zal zij — met het oog op de technische en muzikale ontwikkeling, welke wij bij de leden van ons Beethoven-orkest moeten veronderstellen, — in hoofdzaak zijn bestemd, om onder het muzikaal praesidium van den dirigent (wanneer wij zonder gevaar voor misverstand de verhouding tusschen de uitvoerenden en leider aldus mogen karakteriseeren) in Beethoven's werk zoo volkomen door te dringen, dat de geest van den toondichter over allen vaardig wordt en aldus de harmonische eenheid ontstaat, welke voor een uitvoering van hoogere orde noodzakelijk is. Doch tevens zullen hier te houden voordrachten en besprekingen over onderwerpen, welke met de toonkunst in middellijk of onmiddellijk verband

1) Plaat VII.

staan, er toe moeten bijdragen, het inzicht in het wezen der kunst en in de roeping des kunstenaars te verruimen, opdat ook daardoor die eenheid bevorderd worde.

De aangrenzende zaal (H_2) is tot regeling van de onderlinge stemming der instrumenten bestemd. Hier moet de mechanisch voortgebrachte, onafgebroken klinkende A. voor een volmaakt zuivere stemming den onfeilbaren maatstaf vormen, terwijl dit stemlokaal met de orkest-ruimte zoodanig in gemeenschap moet staan, dat de overgang daarheen door temperatuursverschil geen ontstemming der instrumenten kan veroorzaken, welke dan immers voor de toehoorders waarneembare correctie zou behoeven. Want de gewijde stilte in de toehoorders-ruimte mag door geen enkelen klank worden verstoord.

De beide tegenoverliggende zalen zijn aan de geestelijke ontwikkeling der uitvoerende kunstenaars gewijd.

Zaal G is gedacht als bibliotheek. Zij zal in de eerste plaats werken over de toonkunst in het algemeen en over Beethoven's kunst in 't bizonder hebben te bevatten, waardoor het hierboven aangeduide ideale doel van zaal H_1 belangrijk zal worden bevorderd. Maar daarnaast zullen standaardwerken en periodieken op verschillend gebied van wetenschap en kunst de behoefte aan algemeene ontwikkeling hebben te bevredigen, welke zich inderdaad onder den toonkunstenaarsstand meer en meer openbaart.

De vrije gedachtenwisseling, waartoe de aangrenzende zaal (F) de gelegenheid biedt, zal ongetwijfeld van het doeltreffende dezer inrichting getuigen. Want deze gedachtenwisseling zal zich dan zeker tot hooger peil verheffen, dan waarop het gesprek in toonkunstenaarskringen zich in den regel beweegt en waarvan — naar men beweert — het kenmerkende daarin zou bestaan, dat het van te groote en te eenzijdige belangstelling in de materiëele zijde van het muzikale leven getuigt.

Eindelijk hebben wij nog de aandacht te vestigen op het, achter het Beethoven-Huis gelegen, eveneens uitsluitend voor de uit-

voerenden toegankelijke, door de beide wandelgangen (L) gedeeltelijk omsloten terrein, waarvan de open zijde uitzicht geeft op het in ons eerste hoofdstuk beschreven vér-gezicht. Bij het aanschouwen van het stemmingsvol natuurtafreel, dat zich ook hier aan het oog ontplooit, zal het door de uitvoering tot het uiterste gespannen gemoed het evenwicht herkrijgen en de opgewektheid vinden, welke voor het verrichten van nieuwe kunstdaden onontbeerlijk is.

Met het bovenstaande hebben wij in groote trekken de omgeving willen teekenen, waarin wij ons het onderling verkeer der uitvoerende kunstenaars hebben gedacht. Zooals in de toehoordersruimte de sfeer geheiligd moet zijn door den adem der kunst, zoo zal deze omgeving van de hooge beteekenis der kunstenaarsroeping den stempel hebben te dragen. Wordt op de hierboven omschreven wijze aan deze voorwaarde voldaan, dan zullen de uit de onzichtbare orkest-ruimte opstijgende klanken tusschen kunstwerk en hoorder een inniger contact doen ontstaan, dan ooit in eenige concertzaal verkregen werd.
Slechts onder zulke omstandigheden zal Beethoven's symphonieën-cyclus zich kunnen openbaren als het onvergankelijk monument van instrumentale kunst, waarvan de negen symphoniëen, ieder in haar eigen sprekend en onderling zoo sterk contrasteerend karakter, de gelijkelijk onmisbare, en te zamen volkomen harmoniëerende onderdeelen vormen. Uitgevoerd in de schijnbaar toevallige volgorde van hun bestaan, zullen deze werken van den geweldigen ontwikkelingsgang van hun schepper het schitterend zinnebeeld zijn. En wanneer dan toehoorders en uitvoerenden zich opgevoerd voelen tot de extase, welke in den slot-zang haar natuurlijke, onbedwingbare uiting vindt, dan zal het „Alle Menschen werden Brüder" voor de eerste maal weerklinken in een geest van oprechtheid, waarvan de blijvende nawerking zal getuigen van den louterenden invloed der kunst.

DE VERWEZENLYKING

Zullen de in de voorafgaande hoofdstukken toegelichte denkbeelden verwezenlijkt worden ?
Zij, die in de bestaande toestanden bevrediging vinden en de thans gebruikelijke wijze van muziekbeoefening in overeenstemming achten met de eischen der kunst, zullen die denkbeelden beschouwen als een buitensporigheid van den geest, alleen geschikt om vroolijkheid te wekken, doch daarna tot vergetelheid bestemd.
Is men echter ervan doordrongen, dat de toonkunst zich slechts in haar volle beteekenis kan openbaren, wanneer haar beoefening door de hierboven verkondigde zuiverheidsbeginselen wordt beheerscht, dan zal het bewustzijn van de noodzakelijkheid dier verwezenlijking de vraag naar de mogelijkheid daarvan doen zwijgen, in het vaste geloof, dat waar de wil bestaat ook de weg te vinden zal zijn.
Niet dus de vraag naar de mogelijkheid der verwezenlijking, doch slechts het onderzoek naar de meest doeltreffende wijze waarop zij zal kunnen geschieden zal van de hieronder volgende beschouwing het onderwerp zijn.
In een samenleving, welke — in tegenstelling met onze zoo sterk materialistisch gekleurde maatschappij — de bevordering van het geestelijk leven als haar hoogste taak beschouwt en dus ook de zorg voor de openbare toonkunstbeoefening de hare acht, zullen de beginselen, waarop het Beethoven-Huis berust, zich van zelf doen gelden, omdat in zulk een samenleving het natuur-

lijk streven naar zuiverheid van kunstbeoefening niet door mercantiele overwegingen belemmerd wordt.

Het Beethoven-Huis, gesticht en in stand gehouden d o o r de gemeenschap v o o r de gemeenschap, zóó dat voor allen zonderscheid de deuren wijd geopend staan, ziedaar van de verwezenlijking het ideaal.

Hoewel onder de bestaande maatschappelijke verhoudingen een zoodanige verwezenlijking niet te verwachten is, mag daarom toch dit ideaal niet worden beschouwd als een utopie, sedert op het gebied der beeldende kunsten het beginsel „kosteloos kunstgenot voor allen" gehuldigd wordt. Dat dit beginsel slechts toepassing vindt op dit beperkt gebied van kunst, is voor het karakter onzer hedendaagsche samenleving van kenmerkende beteekenis. Immers een museum-verzameling vertegenwoordigt een blijvend bezit, waarvan de waarde in den regel stijgende is. Doch ondanks die beperkte toepassing is daarmede toch het algemeene, dus ook voor de openbare muziek-beoefening geldende beginsel erkend, dat de kunst aan allen behoort en het kunstgenieten niet het privilege eener bevoorrechte klasse mag zijn. Zoolang de maatschappij in de algemeene behoefte te dien opzichte niet voorziet, denken wij aan een andere, beperktere gemeenschap, welke die taak doeltreffend zou kunnen vervullen, omdat zij de kracht daartoe zou vinden in de eensgezinde vereering harer leden voor Beethoven's kunst. Is die vereering inderdaad zoo groot en algemeen als zij schijnt, dan zeker kan het vormen van zulk een Beethoven-gemeenschap niet zoo moeilijk zijn. En ongetwijfeld zou dan aan die vereering geen welsprekender uiting kunnen worden gegeven, dan door de oprichting en instandhouding van een instituut, waarin voor de eerste maal de beoefening van Beethoven's kunst op een wijze zou geschieden, welke met haar karakter en waarde in overeenstemming is.

Wijden wij thans in bizonderheden onze aandacht aan de wegen, welke tot bereiking van het eind-doel kunnen leiden, dan be-

hoort — om volledig te zijn — de opmerking te worden gemaakt, dat door een kunst-maecenas het vraagstuk der verwezenlijking met een enkele pen-beweging tot oplossing kan worden gebracht. Ongetwijfeld een stoute verwachting! Toch mag aan de mogelijke vervulling daarvan wel even door hen worden gedacht, die gelooven dat een tempel der kunst, waarin het „Alle Menschen „werden Brüder" zulk een overtuigende en welluidende uiting vindt, aan de verbroedering der menschheid zeker niet minder bevorderlijk zal zijn, dan die andere tempel aan de bevordering van den vrede gewijd, waarin slechts de muziek der diplomatentaal weerklinkt.

Denken wij ons echter het meer waarschijnlijke geval, dat — hetgeen door de macht van een enkele zou k u n n e n geschieden, — door samenwerking van velen tot stand moet worden gebracht. Spannen wij dan onze verwachtingen te hoog, wanneer wij het aantal en de offervaardigheid der krachtdadige vereerders van Beethoven's kunst groot genoeg achten, om van hun samenwerking de middelen te verwachten, welke voor de oprichting van het Beethoven-Huis worden vereischt?

Veronderstellen wij het aantal der leden-oprichters dezer Beethoven-gemeenschap eens zoo groot, dat door hen juist de, voor de uitvoering van den symphonieën-cyclus bestemde ruimte zou kunnen worden gevuld, dan is het door ieder dezer leden, ten behoeve der oprichting te brengen offer zeker niet zóó belangrijk, dat de mogelijkheid van een verwezenlijking op deze wijze als een hersenschim moet worden beschouwd. En te minder zal dit het geval zijn, wanneer — zooals hier wordt bedoeld — aan dit éénmaal te brengen offer het blijvend, erfelijke recht op toegang tot een der jaarlijksche uitvoeringen van den symphonieën-cyclus wordt verbonden.

Door deze practische wijze van Beethoven-vereering zou het vraagstuk der o p r i c h t i n g tot oplossing zijn gebracht. De middelen voor de instandhouding en voor de jaarlijksche uitvoe-

ring van Beethoven's werken zouden voor een deel op overeenkomstige wijze kunnen worden verkregen.

Wij denken dan daarbij aan een andere groep van niet minder warme vereerders van Beethoven's kunst, die — tot het dadelijk brengen van een grooter offer niet in staat — door een jaarlijksche bijdrage in de gemeenschap zouden kunnen treden, om dan daardoor hetzelfde recht, echter beperkt tot den duur van hun lidmaatschap, te verwerven.

De in de concertzaal, ten opzichte van Beethoven's werk verkregen ervaring geeft ons het recht, het aantal dezer ledengroep zóó groot te schatten, dat door hun bijdragen reeds een belangrijk deel der jaarlijksche kosten zou kunnen worden gedekt, terwijl door eenige serie-uitvoeringen, voor niet-leden toegankelijk gesteld, niet minder belangrijke baten zouden worden verkregen. Want wij mogen toch ongetwijfeld als zeker veronderstellen, dat de toovermacht, welke de uitvoering van Beethoven's werken zelfs onder de tegenwoordige omstandigheden bezit, zich door het Beethoven-Huis in nog veel sterkere mate, ja zelfs tot ver over de grenzen zal doen gelden. Rekent men daarbij de baten der uitvoeringen in de beide zalen R. en S. 1) en gelooft men met ons aan de onuitputtelijke levenskracht van Beethoven's kunst, dan zullen deze overwegingen de overtuiging bevestigen, dat het Beethoven-Huis op de hierboven aangegeven materiëele grondslagen niet slechts uit eigen kracht zal kunnen bestaan, doch dat het bovendien nog de middelen zal weten te vinden, om door het geven van kosteloos toegankelijke uitvoeringen voor minderbedeelden het beste deel van zijn roeping als kunst-instituut te vervullen.

Wil echter Beethoven's genius zich in zijn volle grootheid en macht kunnen openbaren, dan zal het noodzakelijk zijn, dat de uitvoeringen aan de hoogste eischen voldoen.

---

1) Plaat III.

Voor de kamermuziekwerken en de instrumentale concerten is die voorwaarde zoo gemakkelijk te vervullen, dat uitvoerige beschouwingen daarover volkomen overbodig zijn. Want niet minder dan het solo-spel heeft het kwartetspel in onzen tijd een voorheen ongekend standpunt van ontwikkeling bereikt. En — waar de beoefening dezer kunst onder de bedoelde omstandigheden aan de uitvoerenden zelf het hoogste genot moet schenken — daar zal de kunstenaar het als een begeerlijke taak beschouwen, aan de van heinde en verre toegestroomde toehoordersschare de schoonheden te mogen ontvouwen van deze intieme uiting van Beethoven's kunst.

Voor de uitvoering der viool- en piano-concerten zal, bij den bestaanden overvloed van voortreffelijke kunstenaars-virtuozen op instrumentaal gebied, de keuze zeker niet moeielijker zijn. De samenstelling van het Beethoven-orkest verlangt daarentegen belangrijk meer oordeelkundig overleg. In de eerste plaats dienen de hooge eischen in aanmerking genomen te worden, welke aan de leden van dat orkest, ieder individuëel, moeten worden gesteld, terwijl bovendien zoodanige gelegenheid tot voorbereiding moet worden geschapen, dat ook in het samenspel — voor zoover mogelijk — het volmaakte kan worden bereikt.

Het spreekt van zelf, dat voor dit doel het eerst moet worden gedacht aan de vele voortreffelijke krachten, welke op dit gebied in onze naaste omgeving beschikbaar zijn. Toch mag daarbij niet worden uit het oog verloren, dat geen der hier te lande bestaande orkesten aan de voor ons doel te stellen eischen betreffende talrijkheid van bezetting en kwaliteit van samenstelling vermag te voldoen, al heeft ook ten onzent — vergeleken met een vroegere periode — het orkestspel een belangrijk hooger standpunt bereikt.

Om den vollen orkestklank te kunnen ontwikkelen, welke voor deze Beethoven-uitvoeringen moet worden verlangd, vereischen

de groepen der strijk-instrumenten een talrijkere bezetting. 1) Maar ook in de kwaliteit der samenstelling zal het Beethoven-orkest onze bestaande orkesten moeten overtreffen en wel in dien zin, dat — terwijl deze laatsten slechts voor een meer of minder groot deel hunner leden volkomen op de hoogte zijn van hun taak — in het Beethoven-orkest, tot zelfs uit de wijze waarop in de finale der negende symphonie het groote slagwerk wordt bespeeld, het kunstenaarschap van het geheel overtuigend moet blijken. Wij willen aan de voortreffelijke elementen, waaruit onze orkesten voor een deel bestaan, hier echter onmiddellijk recht doen wedervaren door de erkenning, dat uit een vereeniging dezer elementen een kern voor het Beethoven-orkest zou te vormen zijn, zooals deze niet beter kan worden gedacht. Door voor het overige uit de vele, buiten het tegenwoordig orkestwezen staande instrumentalisten een keuze te doen, kan het gewenschte geheel dan gemakkelijk worden verkregen. Want de neiging tot deelnemen aan een toonkunst-beoefening, welke met deze ideale bedoelingen geschiedt, zal tot het kiezen van het beste uit het goede zeker ruimschoots gelegenheid bieden.

Slechts op deze wijze samengesteld en zijn taak onder de hierboven beschreven omstandigheden vervullend, zal het Beethoven-orkest in staat zijn den genius van den toondichter, als onmiddellijk, tot den hoorder te doen spreken. En de bezielde welluidendheid dezer nooit-vernomen tonentaal zal dan den hoorder tot het inzicht brengen, dat het orkestspel, op het standpunt waarop het

---

1) Wel lijkt het ons niet noodig naar een orkest-bezetting te streven als door Hector Berlioz de ideale werd geacht — zooals bekend is, stelde Beethoven zelf te dien opzichte bescheidener eischen — maar toch moet aan een bezetting van 16 eerste en 16 tweede violen, 12 alten, 10 violoncellen en 8 contrabassen, met een daaraan evenredige bezetting der houten blaasinstrumenten, onder de gegeven omstandigheden, als minimum-sterkte van het Beethoven-Orkest worden gedacht.

zich thans bevindt, nog slechts in het eerste stadium van ontwikkeling verkeert.

Thans rest ons nog een denkbeeld te geven van de wijze, waarop met dit voortreffelijk materiaal van uitvoerende krachten het doel van het Beethoven-Huis kan worden bereikt.
Als periode der Beethoven-feesten hebbe men zich een tweetal zomermaanden te denken. Een tijdperk van grondige voorbereiding behoort daaraan vooraf te gaan. Opdat reeds dadelijk die voorbereiding zich door een geest van ernst en wijding onderscheide, komen koor en orkest op Goeden Vrijdag te zamen, om in een daarvoor passende omgeving, Bach's Mattheus-Passie in haar geheel voor de Beethoven-gemeente ten gehoore te brengen. 1) Na deze daad van piëteit te hebben volbracht, keeren de uitvoerenden naar hun woonplaatsen terug, waar dan de voorbereiding der Beethoven-feesten groepsgewijze een aanvang neemt. Voor de koren betreft deze voorbereiding de „Missa Solemnis" en het slot-koor der 9de symphonie. Want het ligt in de bedoeling het eerstgenoemde werk ter plechtige opening der Beethoven-feesten tot uitvoering te brengen.
Het orkest — waarvan de leden reeds sinds lang met het technische gedeelte van hun taak zijn vertrouwd — heeft met de voorbereiding der negen symphonieën desniettemin een omvangrijker werk te verrichten, dat voornamelijk in het Beethoven-huis zelf zal moeten geschieden. Want die voorbereiding zal immers in hoofdzaak daarin moeten bestaan, dat de uitvoerenden te zamen in den geest dezer kunst dieper zullen hebben door te dringen, dan bij de voorbereiding der hedendaagsche concert-uitvoeringen gebruikelijk is.

Wij zullen thans deze, aan het zakelijk gedeelte van ons onder-

1) De St. Bavo-Kerk te Haarlem is als voor dit doel geschapen.

werp gewijde beschouwing besluiten met een vluchtige toelichting van een op aesthetische en practische overwegingen berustend systeem, dat bij de samenstelling van het programma als handleiding kan dienen.

Dat programma moet zijn als een monumentaal gebouw, waarvan de „Missa Solemnis" de indrukwekkende voorhal vormt en dat zijn harmonische eenheid aan de wekelijks wederkeerende uitvoering van den symphonieën-cyclus ontleent.

De uitvoeringen van dezen cyclus zijn te beschouwen als de statige zuilen, waarvan de kapiteelen — men denke aan de vreugde-hymne! — zich oplossen in het grootsche gewelf. De overige groepen van Beethoven's werken vormen de meer of minder belangrijke architectonische onderdeelen van dat gebouw.

Stellen wij thans de vraag, op welke wijze de eischen der practijk met deze aesthetische grondgedachte in overeenstemming kunnen worden gebracht, dan dient als eerste eisch op den voorgrond te worden gesteld, dat de opgewektheid, waarmede de uitvoerenden hun taak vervullen, steeds aan de onverflauwde ontvankelijkheid der toehoorders evenredig zij.

Het aanvangsuur der „Missa Solemnis" worde — evenals voor de andere avond-uitvoeringen — zoodanig gesteld, dat de uitvoering tegen zonsondergang geëindigd kan zijn. Bij deze inwijdingsplechtigheid sluite zich dan de eerste uitvoering van den symphonieën-cyclus op drie achtereenvolgende dagen onmiddellijk aan, en wel zóó, dat tusschen de uitvoering van twee symphonieën telkenmale een geruime rustpoos valt. Aldus blijft de frischheid van geest bij uitvoerenden en toehoorders ongerept en den laatsten wordt daardoor tevens de gelegenheid geschonken, de ontvangen indrukken in de rustige omgeving eener schoone natuur tot blijvend geestelijk eigendom te verwerken.

Ook op de dagen, gewijd aan de meer intieme uitingen van Beethoven's kunst, worde hetzelfde stelsel in toepassing gebracht.

De viool- en piano-concerten, de strijkkwartetten, de werken voor klavier en voor klavier in combinatie met andere instrumenten, uitgevoerd in het onderling verband, door hun karakter vereischt en aangevuld door de uitvoering van weinig of niet bekende werken (het septuor, het quintett voor klavier en blaasinstrumenten en tal van andere), zullen dan ieder op hun beurt van den ontwikkelingsgang van hun schepper welsprekend getuigenis geven. Beethoven's geest zal over uitvoerenden en toehoorders vaardig zijn.

GRONDBEGINSELEN DER VERWEZENLIJKING.

I.

Het Beethoven-Huis draagt als zedelijk lichaam het karakter eener „stichting."

II.

Het kapitaal wordt gevormd door de bijdragen der oprichters, die daarvoor het recht verwerven op toegang tot een der jaarlijksche uitvoeringen van den symphonieëen-cyclus.

III.

De stichting „Het Beethoven-Huis" stelt haar gebouw uitsluitend ter beschikking der uitvoeringen eener op te richten „Beethoven-Vereeniging," zonder daaraan, — behalve de onder I genoemde — andere aanspraken te verbinden dan die van nader te bepalen rechten van voorkeur der oprichters bij de uitvoeringen, terwijl de „Beethoven-Vereeniging" ook het onderhoud van gebouw en terrein op zich neemt.

IV.

De werkkring der „Beethoven-Vereeniging" wordt door de stichting „Het Beethoven-Huis" begrensd.

V.

De „Beethoven-Vereeniging" bestemt het eventueel batig saldo harer uitvoeringen voor het doel van het „Beethoven-Huis" en wel 1° door de stabiliteit van het Beethoven-orkest te bevorderen, 2° door het aantal kosteloos toegankelijke uitvoeringen te vergrooten.



In de voorafgaande hoofdstukken hebben wij de omstandigheden geschilderd, waaronder in het Beethoven-huis de toonkunst zal worden gediend. Wij wilden daardoor tevens den geest doen kennen, welke — uit die omstandigheden geboren — alleen de macht zal hebben de toonkunstbeoefening te bevrijden uit de sfeer van onzuiverheid en sleur waarin zij zich thans bevindt.

Met het aantoonen van den weg, welke tot de verwezenlijking zal kunnen leiden, meenen wij de taak, welke wij ons stelden, te hebben volbracht.

Moge ook betreffende onbelangrijke onderdeelen van ons ontwerp verschil van inzicht denkbaar zijn, eensgezindheid daaromtrent zal in de praktijk gemakkelijk kunnen worden verkregen, mits slechts het beginsel waarop het Beethoven-huis berust, niet worde aangetast. Dat beginsel wil, dat uitvoerenden en toehoorders de toonkunst als een uiting van hooger leven eerbiedigen, dat haar beoefening het gewijde karakter van een cultus draagt. Wie dit beginsel als onaantastbaar erkent en zich bij de beoordeeling van ons ontwerp boven het standpunt der conventie verheft, zal in het Beethoven-huis de eenvoudige belichaming van dat beginsel zien en de verwezenlijking ervan erkennen als een eisch der kunst.

Niet op hen is daarbij onze verwachting gebouwd, wier belangstelling in de toonkunst zich tot de techniek der uitvoering bepaalt en evenmin vestigen wij onze hoop op hen, wier muzikale

neiging slechts in de stijllooze afwisseling van een conventioneel concert-programma bevrediging vindt. Zij echter, wien de kunst meer dan een welkom verstrooiingsmiddel is; die beseffen dat het leven aan haar zijn grootste waarde ontleent, moeten gevoelen, dat de openbare muziekbeoefening dringend hervorming verlangt en zullen bij het streven daarnaar onze medestanders zijn.

Op hen, aan wier handen de belangen der kunst zijn toevertrouwd, worde daarom in de eerste plaats hier een beroep gedaan.

De toondichter, wiens kunstliefde zich niet tot eigen werk bepaalt; de uitvoerende kunstenaar, die naar hooger doel dan eer en voordeel streeft; de kunstrechter, voor wiens oordeel het ideaal als maatstaf geldt — dat door hun samenwerking thans in waarheid aan de toonkunst de eer worde gegeven, welke haar tot dusver veelal slechts in schijn geschonken werd.

Wordt door den toonkunstenaar die taak als eerste plicht erkend en met geestdrift aanvaard, dan zal zij blijken een even gemakkelijke als vruchtbare te zijn. Want de stem van het overtuigend gezag zal onmiddellijk bij de velen weerklank vinden, wier meer ontwikkeld kunstgevoel in bestaande toestanden tevergeefs bevrediging zocht.

Als symbool van een hoogere kunstbeoefening kan het Beethoven-huis slechts in eensgezinde samenwerking een duurzamen grondslag vinden. Die samenwerking zal echter alleen dàn bestendig zijn, wanneer het eigenbelang niet zijn storenden invloed doet gelden en de eerzucht zich tot het streven bepaalt, naar mate van ieders kracht en talent aan het gemeenschappelijk doel bevorderlijk te zijn.

Is het zelfverheffing, wanneer op de bedoelingen van dit geschrift en op zijn vóór-geschiedenis daarbij als voorbeeld wordt gewezen? Dan worde ter boetedoening hier reeds dadelijk de oprechte belofte gedaan, dat — zoo een niet te verre toekomst van hetgeen met dit geschrift wordt beoogd, de vervulling mocht brengen —

de persoonlijke eerzucht van schrijver dezer bladzijden door de uiterste zelfkennis zal worden beheerscht. Voldoende bevrediging zal hem dan reeds het bewustzijn schenken, door dit geschrift den grondslag van het Beethoven-huis te hebben gelegd.

Bloemendaal, September 1908.

INHOUD.

TEKST:

TEEKENINGEN:



